

中 华 生 活 经 典

溪山琴况



中华书局

【明】徐上瀛著

徐樞編著



中华生活经典

宅经
书谱
茶经
文房四谱
酒谱
棋经十三篇
牡丹谱
琴史
大观茶论（外二种）
酒经
云林石谱
林泉高致

梅兰竹菊谱
新纂香谱
泉志
山家清供
格古要论
茶谱 煮泉小品
书法雅言
阳羡茗壶系 骨董十三说
瓶花谱 瓶史
香奩润色
长物志
园冶

装潢志
溪山琴况
食宪鸿秘
印典
随园食单
绣谱
古玉图考
饮流斋说瓷

ISBN 978-7-101-0959



9 787101 095968 >

定价：29.00元

中华生活经典

溪山琴况

【明】徐上瀛 著

徐樸 编著



中华书局

图书在版编目(CIP)数据

溪山琴况/(明)徐上瀛著;徐樸编著.—北京:中华书局,
2013.10

(中华生活经典)

ISBN 978 - 7 - 101 - 09596 - 8

I . 溪… II . ①徐… ②徐… III . 古琴 - 研究 - 中国
IV . J632.31

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 205685 号

书 名 溪山琴况
著 者 [明]徐上瀛
编 著 者 徐 樸
丛 书 名 中华生活经典
责任编辑 张彩梅
出版发行 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
<http://www.zhbc.com.cn>
E-mail: zhbc@zhbc.com.cn
印 刷 北京瑞古冠中印刷厂
版 次 2013 年 10 月北京第 1 版
2013 年 10 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/710×1000 毫米 1/16
印张 14 1/4 字数 150 千字
印 数 1 - 8000 册
国际书号 ISBN 978 - 7 - 101 - 09596 - 8
定 价 29.00 元

前 言

一 青山隐隐

《溪山琴况》为明末清初古琴家徐上瀛所著。徐上瀛，号青山，娄东（今苏州太仓）人，曾两应武举。明亡后改名为谼，号石汎，隐居于苏州穹窿山。作为一介民间琴人，徐青山的生平已无法考证清晰，有关其生平的所有资料几乎都汇集于钱棻、陆符、夏溥、彭士圣等人为《大还阁琴谱》所作的序文中。根据蔡仲德先生在《〈溪山琴况〉试探》一文（《音乐研究》1986年第2期，以下所引蔡氏观点均出自该文）中的推论，徐青山的生卒年约为万历十年（1582）至康熙元年（1662）。其早年曾与严天池、张渭川、施嗣槃、陈星源等琴学名家交游，并在求学的过程中“采撷英华，黜靡崇雅，自名其家”。

虽然青山成名应该较早（蔡仲德先生推论其成名当据徐愈《学琴说》从卒年前推五十年，在1612年左右），但《溪山琴况》之撰著，则已至于明末。其首次被提及是在钱棻为《溪山琴况》所作的序中：“今年辛巳，客白下，（青山）忽邮示一编，曰《溪山琴况》。昔遵度著《琴箋》，范文正请其指，度曰：‘清丽而静，和润而远。’琴尽是矣。今青山复推而广之，成二十四论，研微尽变，我直欲以此编为蓬莱山矣。”自此之后，青山时时借《琴况》以求其友声。晚明著名文人陆符在作于明亡之甲申年（1644）末的序文中言道，他于癸未年（1643）的秋末在杭州西湖畔初识青山，因深服于青山之琴音雅正、《琴况》精当，故欲荐其赴京，以正宫廷琴风。但是当青山于次年春北上至京口时，李自成已然攻破北京，崇祯帝自缢煤山，于是青山被迫南归。后虽欲“弃琴仗剑”，赴京效力，然终不遂

其志，只得归隐吴门。

在陆符的序文中，青山表现出了愿以武略报国的志向，其弟子夏溥的序文中也提到青山“志存经世”，但是平心而论，与其说青山看重的是国家的盛衰，不如说，他更注重个人自我价值的实现。尽管其晚年弟子夏溥在序文中说青山“晚岁结茅穹窿，蓬蒿满径，不自知釜生鱼、甑生尘也”，但却并不能就此推论青山甘于做一个淡泊无闻的前朝遗民。就目前仅有的几篇序文来看，其中已显示出青山在“结茅穹窿”之后至少曾赴南通与通州知州彭士圣交游；而彭士圣乃汉军旗人，与青山当无夙交。彭氏在《琴谱序》中言道：

海内共推吴操，而徐君青山为之冠。其意尽黜新声，复还太古。余偶乘案牍余晷，听其抚音。……向者慕成连之曲而不可得，今幸于海上遇之，青山之移我情，其在是乎？

这里的“海上”二字一语双关，既指伯牙成连“海上移情”的典故，又指在现实中的“海上”遇到青山：一方面，序文后有“三韩彭士圣青琳父题于白琅署中”的题记，“白琅”二字为南通之古称；另一方面，彭氏只需“偶乘案牍余晷”，不必远出官署即能“听其抚音”，可见并非彭氏屈驾吴中，乃是青山北上通州。因此综合来看，此处所谓的“海上”一地当即指近海之南通。而“偶乘”二字又自有一种居高临下之气，又可推想彭氏恐非真因仰慕琴学而主动礼请青山。青山以晚岁之身，渡江而访一素不相识之北人官员，所为何者？其目的，当亦与《溪山琴况》、《青山琴谱》之刊刻有关：“（青山）一日以所著论、谱示余，余不敢私，付之剞劂”——考虑到彭氏序文中的部分语句与《琴况》颇为相似，这里的“论”当即《溪山琴况》。

但是此次刊刻规模未必很大，成书质量恐怕也未能使青山满意，所以青山才会对其晚年入室弟子夏溥说：“予手是谱四十年矣，今以授子。”（见本书所收夏溥《徐青山先生琴谱序》）可知夏溥手中之书当为青山手录，而非彭氏之刊本。正所谓“弟子不必不如师”，夏溥以《琴况》及《琴谱》所托之人，则又是一汉军旗人“三韩蔡毓荣”（顾炎武《日知录》卷二十九：“今人谓辽东为三韩”），且夏溥之运气又远过于青山——康熙

十二年（1673）春，他与时任川湖总督的蔡氏结识于衡山峰顶，蔡氏于是年秋作完《琴谱》之序，而是年十一月吴三桂即起兵造反。之后数载两湖之地兵火连连，倘若夏溥于战时往见蔡氏，蔡氏忙于督战，或亦未必能够如夏溥所愿。而我们今天所能看到的《溪山琴况》和《大还阁琴谱》，主要就是这一蔡氏刊本，亦可谓偶然之幸事。

在明清易代之际的很多著作中，我们都很难发现浓重的家国之悲。但是这种家国之悲无论在《溪山琴况》中还是在青山师徒的行迹中，都是很难找寻得见的。我们甚至会因此产生疑问：在甲申国难之时，为何青山还念念于其《琴况》、《琴谱》的编订？为何会在新朝定鼎之初就主动与北来之当权者交游？——然而这样的质疑恐怕是近于苛责了。鼎革之际，或生或死全无定数；对于青山之类一介布衣而言，一旦身死，则湮灭无闻亦属寻常之事。但人生在世，倘若自始至终昏昏碌碌，也未尝不能安享天年；而倘若以一己之聪明，得窥天地堂奥于万一，成一段独得之思、独到之情，自当念念不已，终不忍其随己身而磨灭。故青山每以《琴况》示人，非图己身之功名，亦非必得其人之赏，而实求此书之存世。

读《琴况》者，当识此青山隐隐。

二 迷雾重重

在《溪山琴况》的研究中一个经常被涉及的问题是，既然“况”乃“况味”之意，那么二十四“况”是否构成了二十四个美学范畴？（按：《溪山琴况》之“况”字除解释为“况味”之外，前人还有“比况”、“象征”等多种解释；但是考虑到青山在“清”况中曾直接说“始知弦上有此一种清况”，这里的“况”恐怕还是解释为“况味”更为妥帖。另一方面，在《大还阁琴谱》的各篇序文中，《溪山琴况》都被称为“二十四论”、“二十四则”或“二十四篇”，而无“二十四况”的说法，因此只需将“琴况”笼统理解为“琴中的况味”即可，而不必胶柱鼓瑟，定将其分为“二十四种况味”。本书不过取其方便，故仍称“和况”、

蔡仲德先生指出了“美学范畴说”的问题所在：“‘远’况论及联想与想象，‘和’况也论及联想与想象；‘古’况涉及音乐的内容与形式，‘和’、‘淡’、‘雅’、‘细’、‘迟’等况也涉及内容与形式；‘宏’、‘细’涉及风格问题，‘古’、‘雅’、‘淡’、‘逸’等也涉及风格问题；涉及指法技术的就更多，并不限于‘洁’、‘溜’、‘健’三况。因此，似乎很难说每一况是一个美学范畴，二十四况构成一个范畴体系；更难说某一况包含某个美学问题，二十四况集中国古代音乐美学思想之大成，构成一个音乐美学体系。”此言甚确。但是更深一步的问题便也由此产生：徐青山究竟是如何选择、确定这些况题的？各况之间又究竟是怎样的关系？

对于第一个问题，或许徐青山在“雅”况中泄露了一点线索：

“雅”之前的八况就其重要程度而论，“和”与“清”自当属前列。正如青山自己所说，一方面，对于弹琴而言“其所首重者，和也”，“和也者，其众音之竅会，而优柔平中之橐籥乎”，可见“和”在二十四况中的首要地位；另一方面，“清”亦为关键所在：所谓“清后取亮，亮发清中”、“清以生亮，亮以生采”，“亮”、“采”二况由“清”而生，二十四况中涉及“清”这一范畴的语句更是随处可见，在“清”况中青山更明言“清者，大雅之原本”。然而，在如何达到“雅”这一问题上，青山却只举出了“静、远、澹、逸”：“但能体认得静、远、澹、逸四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。”其意何在？

如果注意到这四字在前八况中的位置，一个很有意思的现象就产生了：这四字正好分别居于第二、四、六、八况的位置，无论是用词还是顺序，都难以简单称之为巧合。倘若将前八况两两结合分为四组，那就可以发现，各况的标题在历代文献中不仅作为单字使用得非常频繁，合成为“和静”、“清远”、“古澹”、“恬逸”之类的双音节词来使用的情况也同样很多：

当是时也，阴阳和静，鬼神不扰；四时得节，万物不伤。（《庄子·缮性》）

会稽贺生，体识清远，言行以礼。不徒东南之美，实为海内之秀。（《世说新

语·言语》)

大抵幽邃岑寂，气候古澹可嘉。（唐陆龟蒙《书李贺小传后》）

故能外安恬逸，内体平和。（晋庾阐《郭先生神论》）

到了明清时代，这些双音节词在很大程度上更是成为了文人在写作中经常使用的“日常化”用词：

感此和静意，臻予朋好情。（阮大铖《春初怀吴幼玉颜若龄倪三昧》）

薰炼陶洗，必欲至清远而后止。（陈继儒《序董玄宰制艺》）

苏公堤更好，古澹胜繁华。（袁中道《冬日湖上》）

忧虞得失不入其心，故能泰然相忘于恬逸之乡。（梁潜《善安堂记》）

而问题的关键在于，在《大还阁琴谱》的凡例中青山使用的正是这类双音节词：“一选古淡之音”、“一选奇音亮采之琴”，在蔡毓荣的序文中更可以看到，时人也并没有将各况题拆散为单字来理解：“每闻尚时媚者，以古澹为索莫；好恬逸者，以繁促为陋响。”因此更大的可能性是，青山并非先想到了“和”再想到了“静”，也并非先想到了“古”再想到了“澹”，而是同时想到了“和静”、“清远”、“古澹”、“恬逸”这些文人写作中常用的双音节词；其后的“雅丽”、“亮采”、“洁润”、“宏细”各词也同样常见于各种古代文献，“圆坚”或许与古代琴书中的“指坚响圆”有关，“轻重迟速”在明代琴书中更是相当普遍——由此可以相信，各况标题的语词形式具有相当强的独立性：它们并不是二十四个从各自的内容提炼出来的独立单字，相反更可能是由若干常用的双音节词拆分而成，况题的形式结构在很大程度上先于对况题的内容阐释而存在。而之所以要做这样的拆分并进而敷演成二十四况，则可能出于三方面的原因：第一，这很可能受到了一些琴学、诗话、书格类著作多用单字的影响，如《太古遗音·琴有九德》就将鉴琴之法概括为“奇、古、透、静、润、圆、清、匀、芳”。第二，以文字分合作为一种形式美感的展示自有其传统，如南朝沈约作有《八咏诗》，一诗之八句各为一诗题，而八诗之诗题又可合为一诗。第三，中国古人对“十二”之倍数多有其偏爱，托名为司空图所作的《二十四诗品》也正流行于

在前人的研究中，对于《溪山琴况》的结构及各况的具体内涵颇有争议，见仁见智，但是如果能够接受语言形式和表达内容可以分离、双音节词的形式结构又先于单字况题的内容阐释，那么我们就可以认为，青山其实并非是将其心中的“溪山琴况”条分缕析地阐释出来，再据此逐一设置标题；而是围绕着具有数字美感、诵读美感、并经常以双音节词的形式连用的二十四个单字，逐一作为话题，而以心中的“溪山琴况”来对这些话题分别作出回应。这种回应随机而发、近于漫谈，其内容也往往涉及不同的层面，所以要从表达内容上构建出每一况的封闭性独立内涵，恐怕是相当困难的。各况中有些辞句非常精辟，有些辞句却颇有敷衍拼凑之嫌，这也正是因为既然标题先于内容，则出于双音节形式结构本身的生成逻辑，标题和内容的切合程度也未必完全能够在青山的控制之中。如“亮采”一词，其出典在于《尚书·舜典》：“使宅百揆，亮采惠畴。”所以即使到了明代，“亮”、“采”二字一旦连用，也往往会带上比较强烈的政治色彩。由此可以想见，当青山因为涉及“亮”字而被双音节的形式结构不自觉地牵出“采”字时，恐怕会为这两况的内容阐释而沉吟良久。尽管他最后确实给出了颇见高明的解释，但是从这两况的篇幅长度和遣词造句上来看，却也难免给人以捉襟见肘之感。

所以，倘若要深入研究《溪山琴况》，就必须透过各种漫谈式的文字尽可能窥见青山在文字写作之前的“溪山琴况”。在研读此书时，我们不应该拘泥于青山说了些什么，更要透过文字把握青山没说的是什么、真正想说的又是什么——比如说，我们不能因为青山引用儒释道的辞句，就纠缠于其中体现了多少儒释道的思想；这些辞句到了明代在很大程度上已经成为了可以随手使用的“公共”语言，并不具有多少本源性的内涵，也未必能够从中探知作者的文化底蕴。（笔者在注释中也多引用明代文献，虽然青山未必读过这些文献，但是考察语词的共时性使用恐怕要比追究语词的历史来源更为重要。）

三 琴况求真

然而文字之前的“溪山琴况”，也仍然需要在文字中求得。在探求的过程中，我们必须尽量避免以当代人的理性主义立场来对每一况的内容进行强行提纯归纳，而首先要从青山自己的语言使用中，找出具有一定规律性的思路。这些思路便可谓青山心中之“溪山琴况”的隐含结构：

第一层思路是音意之间的关系，即“和”况中所谓“以音之精义，而应乎意之深微”。这一层关系在各况中还可以有如下不同方式的表述：

音从意转。意先乎音，音随乎意，将众妙归焉。故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意。（和）

约其下指功夫，一在调气，一在练指。（静）

欲得其清调者，必以贞静宏远为度。（清）

会远于候之中，则气为之使；达远于候之外，则神为之君。（远）

.....

就这一层面而言，有两点值得注意：第一，“音从意转”。这里的“意”包括“心”、“气”、“度”、“神”等一系列的语词；其中青山最为关注的，除了“性情中和”、“贞静宏远”之类与内心状态相关的语词之外，便是与曲之“候”密切相关的“气”。所以在“迟”况中青山会特别强调“若不知‘气候’两字，指一入弦，惟知忙忙连下，迨欲放慢，则竟索然无味矣”。因此可以说，“气候”便是“音”与“意”最直接的契合点。第二，“欲用其意，必先练其音”。我们注意到，尽管“和”况一开始也有“稽古至圣”这样的场面话，但真正的关键，是青山在略作交代之后便马上将关注点转移到了音乐本身上（而且是从最宏大的玄理转到最基础的调弦，这在行文上未免会让人觉得有些突兀），并没有在抽象的玄理上多作停留。这也是《溪山琴况》的真正价值——《琴况》是音乐家的思考，而非玄学家的思辨。

第二层思路是音乐格调的雅俗之辨。即“雅”况中所谓：“自古音沦没，即有继空谷之响，未免郢人寡和；则且苦思求售，去故谋新，遂以弦上作琵琶声，此以雅音而翻为俗调也。”在上一节中，我们已经提出了况题结构本身的独立性；而正因为双音节词先于单字况题的阐释而存在，我们才能解释青山在“雅”况中为何会特别拈出“静、远、澹、逸”四字：并不是说，这四字比“和”、“清”等更为重要；而是这四字其实已然包蕴了“和静”、“清远”、“古澹”、“恬逸”的意味。由此，“雅”这一况就可以被视为前八况的一个总归，之前的“和静清远古澹恬逸”都可以视为“雅”这一基本原则的具体体现：

然琴中雅俗之辨，争在纤微。喜工柔媚则俗，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式则俗，气质浮躁则俗：种种俗态，未易枚举。但能体认得静、远、澹、逸四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。（雅）

.....

雅俗之辨在《溪山琴况》中是尤为重要的，可以说，“崇雅黜俗”是整部《琴况》最基本的原则。但是需要注意的是，这里的“雅”是音乐家在长期的音乐实践中所作出的选择，而非空谈心性的理论家之执著。其中的差别就在于，青山时时立足于音乐本身，而不落于任何对文字的偏执。这也就是第三层面上的思路——以音乐为本、具有辩证性和包容性的“中和”之美：

凡弦上之取音；惟贵中和。而中和之妙用，全于温润呈之。（润）

不轻不重者，中和之音也。（轻）

要知轻不浮，轻中之中和也；重不然，重中之中和也。故轻重者，中和之变音；而所以轻重者，中和之正音也。（轻）

.....

我们可以发现，“雅”与“和”处于一种互为纲纪的关系之中：一方面，“雅”的表现之一即为“和谐”，从这个意义上而言，“雅”是“和”的旨归；另一方面，“雅”与“丽”的结

合才构成了“中和”，从这个意义上来说，“和”又统摄了“雅”。所以我们既可以说，前八况总归于“雅”，“雅”是整部《琴况》的审美取向；又可以说“和”贯穿了整部《琴况》，“和”是琴乐至美的综合体现。

第四个层面上的思路则关系到探求“音之精义”的顺序：

而指上之清尤为最……究夫曲调之清……（清）

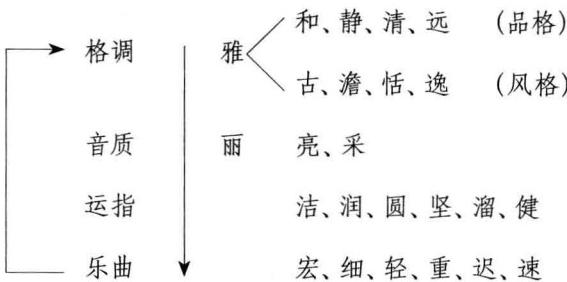
左芟其荆棘，右鎔其暴甲，两手应弦，自臻纯粹；而又务求上下往来之法，则润音渐渐而来。（润）

……此指下之细也。……此终曲之细也。……盖运指之细在虑周，全篇之细在神远。（细）

……

在这些辞句中可以很明显地看出，青山的琴乐学习体现出了从“指下”到“终曲”的循序渐进：“指下”当求运指之法，即“健”况中所谓“乃于从容闲雅中，刚健其指，而右则发清冽之响，左则练活泼之音”；“终曲”当求谋篇之法，其关键在于“气候”，而其最终的整体效果则表现为“希声”——“希声”一词，正出现于起首的“和”、“静”二况和最后的“迟”况——这便与第一层思路中的音意关系形成了衔接，也由此完成了音意之间的循环。

理解了这四层隐含的思路之后再回过头来看《溪山琴况》的文本，我们就会发现，尽管如上节所述，各况标题的用词先于其表达内容，但是在况题以及内容的安排顺序上，青山确实表现出了一定的整体设计意图：第一层的思路在前四况中体现较多；第二、三层贯穿《琴况》的全部，但第二层在前半部分中的比例较高，第三层则反之；第四层则多见于《琴况》的后半部分。以这样的重点分布情况来看二十四况时，一个“渐变光谱”式的结构就隐隐显现了：



格调外显为音质，音质求之于运指，运指展开成乐曲，乐曲又体现出格调——这可以说是贯穿于《溪山琴况》之整体的一个基本框架。之所以称其为“渐变光谱”式的结构，是因为每一况在具体阐述上往往都不是封闭性的，而会涉及其他层面的内容。比如说，“清”是一种品格，但当这种品格外显为音质时，就生出了“亮”、“采”（“采”况：“清以生亮，亮以生采。”）而“亮”、“采”就音质的层面说，和“洁”、“润”等况自有其共通之处，然而“洁”、“润”又涉及了具体的练指。同样地，练指中的“溜”在其音乐效果上也可以表现为曲调层面的“迟速”，而曲调中的“轻重”也包含了取音层面的中和之效。

相对而言，后十二况的况与况之间更体现出一种模糊的渐变——比如说“洁润圆坚溜健”都涉及音质和指法，但其内容的侧重点或偏音质、或偏指法；前十二况的区别性和结构性则更大一些：前八况统归于“雅”，其中的“和静清远”接近于音意合一的整体品格，“古澹恬逸”则接近于意发为音的外显风格；而“雅”之后的三况“丽”、“亮”、“采”，一方面正是从“雅”之格调中生出（“丽从古澹出”、“清以生亮，亮以生采”），一方面又与“雅”一起构成了“雅丽”这一中和之美。正如顺承王勒尔锦在《青山琴谱》的序文中所说：“吴下之音雅以丽”——考虑到勒尔锦直接接触过夏溥，而夏溥又是青山晚年的入室弟子，“雅丽”二字恐怕更接近青山本人对《溪山琴况》之格调的概括。

说到底，我们面对的其实是两个层面的《溪山琴况》：从文本写作之前的内心状态而言，“琴况”大致体现为以四层思路为纲目的整体思考；而从文本呈现来说，《琴况》则表

现为这种整体思考对各个前置况题所进行的次序安排以及逐一回应，并由此产生了一个“渐变光谱”式的文本结构。所以与其把《溪山琴况》看成是一个精心结撰的美学范畴系统，不如将其视为青山的一部“半命题”琴学语录。我们不必纠缠于各况之间究竟存在着多少异同，更重要的，是要尽可能透过这些文字而深入了解青山的整体琴学。而真正通向深处的研究，恐怕也并不是上面概括的四层思路所能穷尽的。

最后对本书的撰写略作说明：本书所采用的底本，为《琴曲集成》所收之康熙十二年蔡毓荣刊本。在本书撰写之前，对《溪山琴况》的注释、翻译主要有凌其阵、杜六石、傅景瑞译注（《乐府新声》1983年第1—2期）、蔡仲德译注（《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社，1990）、王耀珠注评（《〈谿山琴况〉探赜》，上海音乐出版社，2008）。本书在注释和翻译方面对各位前辈的成果多有参考，特此致敬！本书的点评则多为笔者从师学琴过程中逐渐形成的一管之见，充其量也只是一家之言，而远非琴学通论。同时，古琴指法因流派不同，在具体要求上也存在着相当的差异，本书的介绍也难免挂一漏万。如果尚有可采之处，则应感谢裴金宝、林友仁、姚公白等各位老师多年来对笔者的无私指教。由于笔者才疏学浅，难免在对琴学的理解上有所偏误，所产生的问题自然当由笔者本人负责，读者幸勿为我所欺。

除《溪山琴况》全文外，本书还附有与徐青山生平及《溪山琴况》关系密切的两篇序文，以及同为青山所著的《万峰阁指法闷笺》和《左右手二十势图说》，供有兴趣的读者与《溪山琴况》比照阅读。

徐樸

2013年5月9日于复旦北苑



元·朱德润《松下鸣琴图》

目 录

1

前 言.....	1
序.....	1
徐青山先生琴谱序.....	11
一曰和.....	16
一曰静.....	31
一曰清.....	39
一曰远.....	48
一曰古.....	58
一曰澹.....	67
一曰恬.....	75
一曰逸.....	82
一曰雅.....	89
一曰丽.....	98
一曰亮.....	104
一曰采.....	109
一曰洁.....	114
一曰润.....	122

一曰圆	129
一曰坚	136
一曰宏	143
一曰细	150
一曰溜	157
一曰健	163
一曰轻	170
一曰重	175
一曰迟	180
一曰速	187

附录

万峰阁指法箇箋自序	192
万峰阁指法箇箋	195
左右手二十势图说	204

崇祯辛巳^①，余北学成均^②，暇日访友西城。有授琴在座者杨姓，忘其名字，西蜀人也，所授曲则羽音《汉宫秋》^③。因知上雅好鼓琴^④，时有宫监号琴张公者，进传指法；琴张之传，则又从杨氏子得之。上所善可三十曲，《汉宫秋》尤以此最称旨。其人言上鼓琴多至丙夜不辄休^⑤，且有意修明雅乐^⑥，几古解愠阜财之治^⑦。时余听其琴音，繁剧而多哀靡。古人闻声审音，考国治衰；今中和肇建，而渐涵是声^⑧：其关治理，岂偶然耶？心窃忧之，未敢语人也。已而上再举临雍之典^⑨，余受大司成命^⑩，为六馆诸生长^⑪，因得随守庙馆师，从事殿除间^⑫。其时乐舞诸器，繕自上方^⑬，无不新丽。漆琴六床，是亲经御览所颁者，制作华古，音响清发，真奇器也。闻之上造琴三百床，经颁赐者，驸马都尉巩公、新乐侯刘公两戚畹外^⑭，天府之珍，嵩其盛者^⑮，国学而已。因又私叹圣天子古乐是好，成器聿新；方当涤荡繁音，追隆韶武^⑯，况以郑声滥兹雅器乎^⑰？计当有以正之，更未易为人言也。

【注释】

①崇祯辛巳：崇祯十四年（1641）。明亡于甲申年（1644）。

②成均：这里指北京国子监，明代的国家最高学府。

③《汉宫秋》：琴曲名，初见于明代《西麓堂琴统》，传为汉代班婕妤所作。

④上：皇帝。雅：很。

⑤丙夜：深夜。

⑥修明：发扬光大。

⑦几：庶几，希望。解愠(yùn)阜(fù)财：指古代圣王以乐化民的境界。《孔子家

语·辩乐解》：“昔者舜弹五弦之琴，造《南风》之诗，其诗曰：‘南风之薰兮，可以解吾民之愠兮；南风之时兮，可以阜吾民之财兮。’”愠，郁结。阜，使丰厚、富有。

⑧渐涵：浸润。

⑨已而：不久。临雍：亲临辟雍。雍，辟雍，此处亦指国子监。

⑩大司成：原为周官名，为教导贵族子弟之官，后指国子监祭酒。

⑪六馆：国子监之别称。唐制，国子监领国子学、大学、四门、律学、书学、算学，统称六馆。诸生：已入学的生员。

⑫除：台阶。

⑬缮：制造，整治。上方：同“尚方”。主管制造、储藏、供应帝王及皇宫中所用器物的部门。

⑭驸马都尉巩公：巩永固，顺天大兴人，甲申国难时自尽。新乐侯刘公：刘文炳，海州人，甲申国难时自尽。戚畹（wǎn）：外戚。

⑮耑：同“专”。

⑯韶武：《韶》乐和《武》乐，代指高雅的古乐。

⑰滥：混。

【译文】

崇祯辛巳年，我北上至京师国子监求学，有一天抽空去西城访友。在座有一名姓杨的人正在教琴，不记得他的名字了，只知道他是四川人，所教的琴曲则是羽音《汉宫秋》。在交谈中知道皇帝也非常喜欢弹琴，当时有一位人称“琴张公”的太监，向皇帝传授指法；而琴张公的指法又是从杨氏那里学来的。皇帝所能弹的大约有三十曲，这首《汉宫秋》特别得到皇帝喜爱。杨氏说皇帝常弹琴至深夜仍不休息，而且有意发扬雅乐，希望能像古代虞舜那样以乐化民。当时我听他的演奏，繁杂而多哀靡之音。古人能够通过倾听音乐，而推求国家的盛衰；现在政治刚上正轨，却浸染了这样的声音：音乐关系到国家的政治，难道只是偶然的吗？我心里暗自为之担忧，但是不敢和别人说起。不久之后皇帝又举行了亲临辟雍的大典，

我被国子监祭酒任命为国子监诸生之长，因此能够跟随守庙人员出入从事。当时乐舞的各种器物都是由宫廷制造的，无不新丽。其中的六床漆琴经皇帝亲自看过而颁发给国子监的，制作高华古雅，音响清实发越，确实是极好的器物。听说皇帝造琴共有三百床，除了驸马都尉巩公、新乐侯刘公这两位外戚得到颁赐之外，这些宫廷珍器在国子监中是最多的。于是我又暗自感叹圣天子如此爱好古乐，制造了那么多新琴；此时正应当涤除繁杂的声响，追尊《韶》、《武》之雅乐，又如何能使靡俗的郑声混滥于这样的雅器中呢？我想，应该想办法来匡正这种音乐，但是这种话不方便和别人说。

癸未暮秋^①，礼闱闻罢^②，还至武林^③。时已残腊^④，冻色澄湖，偶成眺步。断桥堤上，有客徙倚，鹤情鳬思，相视目成^⑤。问之，知为娄江徐青山氏也^⑥。登其小楼，横琴在几，请试操之，妙指希声，嗒然丧我^⑦。问为何曲，固是《汉宫秋》耳。益用惊越，追味杨琴，何止逖滥矣^⑧。出示所著琴况二十四则，序之者为吾友钱仲芳^⑨。徐君抒吐琴言，妙极奥渺；仲芳杰作，尤足摘抉玄中^⑩，参发蕴旨。不图为乐，真至于斯^⑪。

【注释】

①癸未：崇祯十六年（1643）。

②礼闱：礼部主办之会试。

③武林：旧时杭州的别称。《雍正浙江通志》卷一：“杭州旧称武林，以山得名。……盖武林山者，灵隐天竺诸山之总名也。”

④残腊：农历年底。

⑤目成：相视有缘而结识。《楚辞·九歌·少司命》：“满堂兮美人，忽独与余兮目成。”

⑥娄江：原指水名，出太湖，经苏州娄门东，由太仓浏河而入长江。这里指苏州太

仓。

⑦嗒(tà)然丧我：形容物我两忘的状态。《庄子·齐物论》：“仰天而嘘，嗒焉似丧其耦。”

⑧逖(tì)滥：逖成涤滥，指轻慢烦促的淫佚之声。《礼记·乐记》：“流辟、邪散、狄成、涤滥之音作，而民淫乱。”

⑨钱仲芳：钱棻，字仲芳，号涤山，浙江嘉善人，崇祯壬午(1642)举人。博通经史，为明清之际著名文人。

⑩摘抉：发掘，阐发。

⑪“不图”二句：《论语·述而》：“不图为乐之至于斯也。”图，料想。

【译文】

癸未年暮秋会试发榜后，我回到武林。此时已然将近年末，西湖上满是萧瑟之景，随意走走看看。见有一人徘徊于断桥堤上，神情超尘脱俗，一见便觉有缘。询问之下，得知他是婺江的徐青山。我登上他的小楼，看到几案上有床琴，就请他试着弹一下，只听得妙指希声，不禁让人物我两忘。我问这是什么曲子，原来这正是《汉宫秋》。我更为吃惊，回想杨氏所弹的琴曲，何止是靡靡之音而已。徐君又给我看了他所写的二十四则《琴况》，为《琴况》作序的是我的朋友钱仲芳。徐君吐露琴中真言，神妙极于幽远；仲芳的序文也堪称杰作，更足以阐发其中的深奥旨趣。没有想到音乐真能达到这样的妙境！

遂谓徐君：“肯游京洛乎？”曰：“吾尝两举武闱^①，射必洞中；六花五火^②，兼有秘术：一试知已。京洛固所有事也。”余蹙頹止之曰^③：“君非介胄中人^④，毋庸以武事见也。蜀有杨生，顾以知琴客于中涓^⑤，清禁所传皆其音调^⑥，方欲用君正之。”因与言所以欲正杨琴者。遂为书巩都尉，请连新乐刘侯，善致徐君于琴张公。徐君方从首春俶装北行^⑦，至京口，章皇寇氛^⑧；无何，国难遽及，而踉跄来下矣。嗟乎！余非知音者也，

特触于偶谐之听，即私忧妄计，思所以致徐君，未能信其必得当也。乃不幸而窃获比于知音之数^①，其私忧妄计，又若有诚动于中而得之声气先者^②。

【注释】

①武闱：即武科举。

②六花：唐代名将李靖在诸葛亮的八阵图基础上推衍发明的一种阵法。《李卫公问对》：

“太宗曰：‘……卿所制六花阵法出何术乎？’靖曰：‘臣所本诸葛亮八阵法也。’”五火：古代军事火攻之法。《孙子兵法·火攻第十二》：“凡火攻有五：一曰火人，二曰火积，三曰火辐，四曰火库，五曰火队。……凡火攻必因五火之变而应之。”

③蹙（cù）𩫑（è）：皱缩鼻翼，为难貌。𩫑，鼻梁。

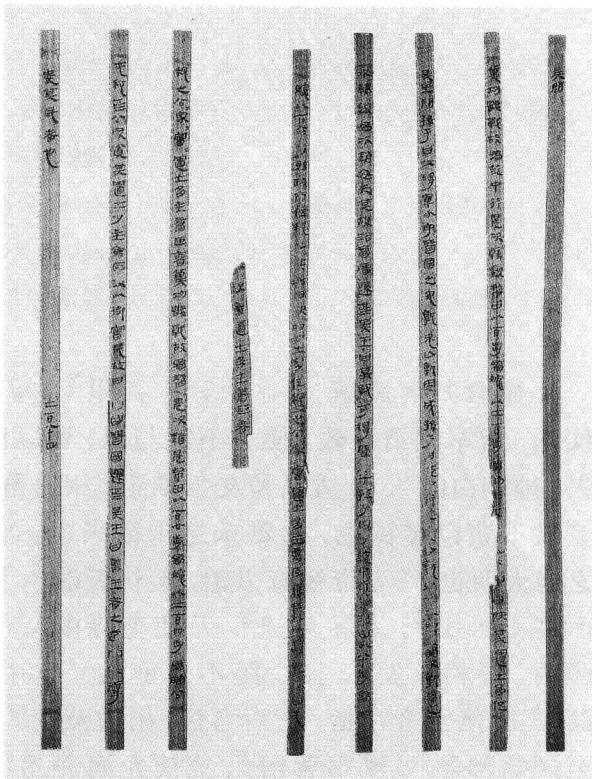
④介胄：盔甲，代指武人。

⑤中涓（juān）：宦官。

⑥清禁：皇宫。

⑦首春：正月。俶（chù）

装：整理行装。



《孙子兵法》竹简

⑧章皇：仓皇。

⑨比：并，匹。

⑩声气：消息，音讯。

【译文】

于是问我徐君：“愿意去京师么？”徐君说：“我曾经两次参加过武举，箭术精准；而且还精通六花五火等各种兵法及秘术，一试便知。我本来就想去京师啊！”我皱眉头阻止他说：“你并非能够上战场的武人，不必以武艺进身。四川有个杨生，只因懂琴而得到宦官的礼遇，宫廷中所传授的都是他的音调，正想请你去匡正琴风。”于是我就和徐君说起为什么想匡正杨氏的琴风。我写了一封信给巩都尉，请他和新乐刘侯一起向琴张公好好推荐徐君。今年正月徐君整理行装正要北上，才到京口，便逢寇乱动荡；不久之后国难便至，只得踉跄返回。唉！我并非懂得音乐的人，只是一时听琴有感，就暗自心忧胡乱盘算，想要推荐徐君赴京匡正琴风，却并没有深信自己的想法一定正确。然而不幸我竟也算成了“知音”之人，而我的暗自心忧胡乱盘算，又似乎真是心有所动而能预料事态了。

徐君归客武塘^①，寻仲芳于梅里^②。闻破贼收京，北行有使^③，弃琴仗剑，诣军门请自效。使者不能与俱，留以佐守长江者，非其志也，遂謝去，徘徊白门^④。余适以师友急难至，相遇萧寺中，惝恍若梦。因谓徐君：

“君不获以琴试也，此雅乐之未欲兴也；其终不得以武事见也，正琴学之当大明也。”先帝锐意兴治，殷忧百端^⑤，抚弦歌《风》^⑥，轸民疾苦^⑦；而夔不再出^⑧，虞琴莫贊^⑨，乃使奄寺中人^⑩，腾跃躁心，干挠和致，鼓宫叩角，参相应发^⑪。杜少陵不云乎^⑫：“宫中圣人奏云门，天下友朋尽胶漆。”向使元音在指，正声当弦，出虚蒸菌^⑬，其见诸人情，征诸国是^⑭，何至蜩螗沸羹^⑮，噂嗜背憎^⑯，究使允河乔岳^⑰，吐诸若遗，罔思震叠^⑱。余所以深痛惜于琴张之谬传，不得进徐君以一正之也。

【注释】

①武塘：指浙江嘉善县。《光绪嘉兴府志》卷十二：“魏塘：（嘉善）县东有魏塘河，在治东十二里，亦名武塘。”

②梅里：古代名为“梅里”之地不止一处，此处当指浙江嘉兴。《崇祯嘉兴县志》卷十一：“（后晋）王逵之武肃王时为嘉兴镇遏使，仕至柱国大夫工部尚书。后居梅水，百亩皆植梅花，至今称为梅里。”

③“闻破贼”二句：当指甲申六七月间弘光朝派遣左懋第、陈洪范等北使与清廷谈判交涉。左懋第等被清廷扣留，唯已暗中降清之陈洪范于十二月返南京，北使宣告失败。而陆符此序作于十月间，此时南明政局虽一片混乱，但弘光君臣犹存和平之幻想，故陆符在序文中仍期待“古治可兴，雅乐复作”。

④白门：江苏南京的古称。《南史》卷八：“宣阳门，民间谓之白门。”

⑤殷忧：深深的忧虑。

⑥歌《风》：即上面所引舜“造《南风》之诗”。

⑦轸（zhěn）：伤痛。

⑧夔（kuí）：传为尧舜时的乐官。

⑨虞琴：即上面所引“舜弹五弦之琴”。

⑩奄寺中人：宦官。

⑪参相：交相。

⑫杜少陵：杜甫，字子美，号少陵野老，唐代著名诗人，有“诗圣”之称。

⑬出虚蒸菌：指由无形到有形的自然生成。《庄子·齐物论》：“乐出虚，蒸成菌。”

⑭国是：国家的重大政策。

⑮蜩螗（tiáo táng）沸羹：比喻局势纷扰动荡。《诗经·大雅·荡》：“如蜩如螗，如沸如羹。”

⑯噂沓（zǔn tà）：喧哗吵闹。背憎：背地里憎恨。《诗经·小雅·十月之交》：“噂沓

背憎，职竟由人。”

⑦究：最终。允河乔岳：代指社稷江山。《诗经·周颂·般》：“墮山乔岳，允犹翕河。”《诗经·周颂·时迈》：“怀柔百神，及河乔岳。”

⑧震叠：震惊，恐惧。《诗经·周颂·时迈》：“薄言震之，莫不震叠。”

【译文】

徐君回来后客居于武塘，并到梅里去寻访仲芳。听说击破流寇收复京师，有使臣将要北上，于是徐君弃琴仗剑，前赴军门请求效力。使者不能带他一起去，想留他助守长江防务，但这并不符合徐君的本志，于是徐君辞谢而去，徘徊于白门。那时我正因师友有难，也到了白门，和徐君相遇于佛寺中，恍惚得如同做梦一般。于是我对徐君说：“你没能以琴艺进用，这是雅乐还不到该兴盛的时候；而你终究不能因武艺而得以任用，这正是要靠你来把琴学发扬光大啊。”先帝积极地治理国家，操劳于各种事务，抚琴而歌《南风》之曲，为百姓的疾苦而伤痛；可是夔不能重生，虞琴之愿没有人来辅佐，却让宦官之流得以张扬浮躁，干扰中和之致，各种繁杂之音交相而作。杜少陵不是说过吗：“宫中圣人奏云门，天下友朋尽胶漆。”假使当时先帝所弹奏的是元音正声，逐渐由虚及实而得以表现于人情和政治之中，又何至于纷扰动荡，喧闹不宁，最终使得大好河山弃之若遗，即使这样也没有人感到震惊恐惧。这就是我之所以深深痛惜于琴张的谬传，却无法推荐徐君来匡正琴风的原因啊！

余从徐君受《汉宫秋》，今不忍复着指矣。请更受《离骚》，我心之忧，其以写乎？更益之《梦蝶》，人间悲愤，比于岳起，不知其梦也。幸化为蝶，“物论”何难齐？“人间世”岂足避耶^①？僧寮客舫，邀徐君日出所藏谱订之，冠以《琴况》，勒成一书，指法音声，毫发无憾，传之其人。若古治可兴，雅乐复作，后有述者当必以徐君为宗^②，非余所敢私也。

【注释】

①物论、人间世：这里化用了《庄子·齐物论》和《人间世》的篇名。

②述：绍述，继承。

【译文】

我跟徐君所学的《汉宫秋》，现在已经不忍心再弹了。请徐君另教我《离骚》——是否能够借此来一抒我心中的忧愁呢？再请教我《梦蝶》——人间的悲愤如山岳一般连绵不绝，然而人却意识不到这只是大梦一场。如能有幸化为蝴蝶，那么齐“物论”又有什么困难？“人间世”难道还值得逃避吗？在僧房客舟之中，我请徐君每天拿出所藏的琴谱加以修订，把《琴况》附在前面，刻成一部书，指法音调，丝毫没有缺憾，希望能够传给合适的人。如果古代的政治可以复兴，雅乐可以复作，后世的继承者定当会以徐君为宗法，这不是我所敢藏私的。

徐君名上瀛，“青山”其别号。以名家子破产征琴^①，得传于名师，与严天池诸公为友^②，故其琴学遂以专家。今解褐不事武举^③，将以琴隐，遂更名谼^④，而号“石汎”云。

时甲申冬十月句甬社弟陆符题于虎疁道中^⑤

【注释】

①征：求。

②严天池：严澂，字道澈，号天池，江苏常熟人，明末古琴家，开创了虞山琴派。

③解褐：原指脱去布衣，担任官职，此指脱去俗人的布衣而归隐。

④谼(hóng)：意为“深谷”。

⑤句甬：浙江宁波的古称。《绍定吴郡志》卷一：“勾践返国，厚献夫差，夫差悦之，乃赐书增之以封，东至句甬，西至檇李，南至姑蔑，北至平原，纵横八百余里，举今四明三衢嘉兴等地悉以与越。”陆符：字文虎，宁波人，晚明著名文人，与万泰、黄宗羲齐名。虎

疁 (liú)：苏州浒墅关的古称。《吴地记》：“秦始皇东巡，至虎丘，求吴王宝剑，其虎当坟而踞，始皇以剑击之，不及，误中于石，其虎西走二十五里忽失，于今虎疁。唐讳虎，钱氏讳镠，改为浒墅。”

【译文】

徐君名上瀛，“青山”是他的别号。他以名家之子的身份耗尽家产追求琴学，得到名师的真传，和严天池等人为友，所以他的琴学终成大家。现在他不再从事武举，将要携琴归隐，于是改名为“谼”，而号“石汎”。

时甲申冬十月句甬社弟陆符题于虎疁道中

徐青山先生琴谱序

古之君子，内治其性情，未有不繇于声音者也。以五声摄八音^①，以十二律正五声^②，节宣以气^③，吹息以候^④，而声音之道备矣。故学道者，审音者也。于八音之中，以一音而调五声，惟琴为然。

【注释】

①五声：古代乐律学名词，即：宫、商、角、徵、羽。八音：丝、竹、金、石、匏、土、革、木等各种乐器的总称。

②十二律：古代乐律的定音方法。以三分损益法将一个八度分为十二个半音的律制。各律从低到高依次为：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。

③节宣：调适。

④吹息以候：见“远”况点评。吹息，《庄子·逍遥游》：“野马也，尘埃也，生物之以息相吹也。”

【译文】

古代的君子修治自身的性情，没有不是通过音乐的。以五声来统摄八音，以十二律来理正五声，用“气”来调适，按“候”来运化，这样音乐之道就完备了。所以学道之人，就是研习音理的人。而在八音之中，以一音而能调和五声的，只有琴才能够做到。

娄水徐青山先生，深于琴者也。先生固学道之人，志存经世，值世变沧桑，遂以琴隐，嘉遁吴门^①，寓居萧寺。丁酉之春^②，为溥趋谒之初^③。挹其风度^④，如在深壑幽岩中，相见恨晚。先生早岁与严天池、张渭川、施嗣槃、陈星源诸公游^⑤。诸公皆殊绝名流^⑥，于琴皆有精诣；而先生采

撷英华^⑦，黜靡崇雅，自名其家，故于先生为绝调。先生谬许得溥而道不孤，溥何敢望先生之后尘。逮先生逝，而溥则孤矣。且溥又何敢自附于希声乎哉？

【注释】

①嘉遁：合乎时宜的隐遁。《周易·遁卦》九五：“嘉遁，贞吉。”吴门：江苏苏州的古称。

②丁酉：清顺治十四年（1657）。

③溥：夏溥自称。趋谒：前往进见。

④挹(yì)：酌取，感受。

⑤张渭川、施珦槃、陈星源：明末古琴家。徐青山曾随此三人学琴，具体事迹待考。游：交游。

⑥殊绝：特出，超绝。

⑦采撷(xié)：摘取。

【译文】

娄水的徐青山先生，是水平精深的琴家。先生本来就是学道之人，其志向在于经世济用，但正逢人世更迭，于是携琴归隐，遁于吴门，借住在佛寺中。丁酉年的春天，我第一次去拜访先生。感到先生的风度就像是身处深壑幽岩中那样超然物外，真是相见恨晚。先生早年和严天池、张渭川、施珦槃、陈星源诸公交游。诸公都是超绝的名流，对琴都有很精深的造诣；而先生博采众长，斥俗崇雅，自成名家，所以先生的琴艺达到了绝妙的境地。承蒙先生谬赞，认为遇到了我而其道不孤，但我又如何敢奢望及得上先生。等到先生过世之后，孤单的就是我了。而我又哪敢自称达到了希声之境呢？

先生之超于夷等^①，于琴为著；而介性清操，盖有在琴之外者矣。如止

以琴尽先生，是重颜鲁公书法，而不见其忠节也^②；是乐苏文忠之文章，而不举其政绩与其经传也^③。可乎哉？

【注释】

①夷等：同列，同辈。

②“是重颜鲁公”二句：颜真卿，字清臣，唐代著名书法家，与柳公权并称“颜筋柳骨”。曾任平原太守，代宗时官至吏部尚书、太子太师，封鲁郡公，后为叛将李希烈所杀。

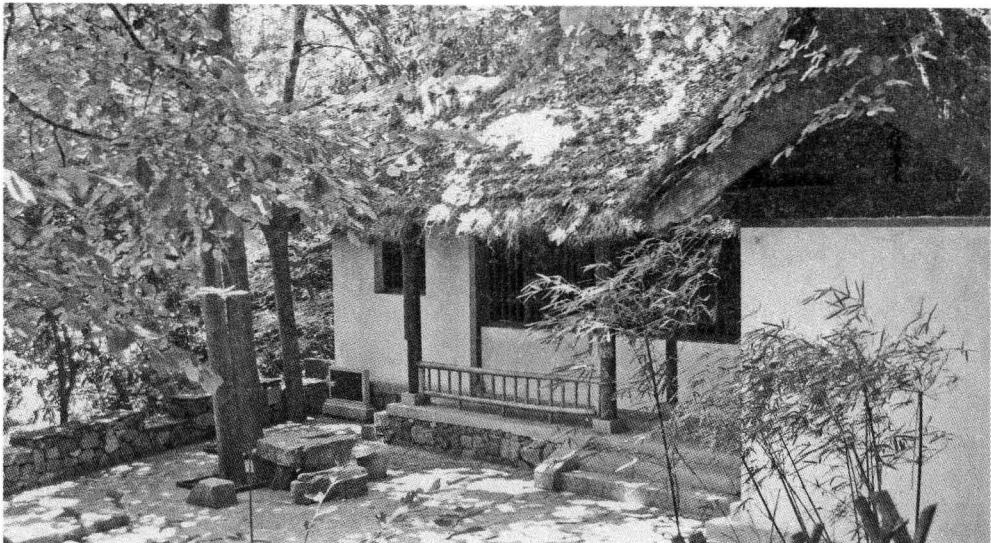
③“是乐苏文忠”二句：苏轼，字子瞻，号东坡居士，北宋著名政治家、文学家、书画家，谥号“文忠”。

【译文】

先生超乎常人之处，在琴上最为突出；而耿介的性情、清高的节操，却是在于琴之外的。如果只是把先生看作一位琴家，那就相当于只看重颜真卿的书法，而没看到他的忠贞大节；只喜爱苏轼的文章，而不提他的政绩和经传之学。难道可以这样做吗？

先生晚岁结茅穹窿^①，蓬蒿满径^②，不自知釜生鱼、甑生尘也^③。溥久侍研席^④，受琴三十余曲，终乃传以秘谱。先生云：“予手是谱四十年矣，今以授子。”溥什袭珍之十有余载^⑤，虑无以表章为憾^⑥。癸丑之岁^⑦，始得遇川湖大司马蔡公^⑧。博闻广见，其留意于琴者亦有年矣。一见是书，亟为叹赏，遂授枣梨^⑨。嗟乎！非公深于知音，孰能辨先生之旨？而非先生研精会妙，亦何以得此于公耶？谨述先生生平，暨溥始终交谊，弁诸卷首^⑩，使天下知伯牙子期，盖有神遇云。

吴门夏溥拜识



不知青山当日所结之庐，颇似此穹窿山间草堂否？

【注释】

①穹窿：苏州穹窿山。

②蓬蒿满径：屋外的小路上长满了野草。形容多日无人出入。

③釜（fǔ）生鱼、甑（zèng）生尘：形容家贫断炊已久。釜，锅。甑，瓦罐。《后汉书·独行传·范冉》：“（范冉）所止单陋，有时绝粒，穷居自若，言貌无改。闾里歌之曰：‘甑中生尘范史云，釜中生鱼范莱芜。’”

④研：通“砚”。

⑤什袭：重重包裹，形容郑重珍藏。

⑥表章：同“表彰”，彰显。

⑦癸丑：清康熙十二年（1673）。

⑧川湖大司马蔡公：指当时的川湖总督蔡毓荣。

⑨枣梨：指刻书的木板。

⑩弁（biàn）：作序。

【译文】

先生晚年隐居在穹窿山，少有出入交接，自己却并不觉得贫苦难耐。我侍奉先生很久，学了三十几首琴曲，最终先生把秘谱传给了我。先生说：“我亲手编订这部琴谱有四十年了，现在我把它给你。”我珍藏了这部琴谱十几年，总遗憾没有办法使其彰显于世。癸丑年的时候，才遇到了川湖大司马蔡公。蔡公博闻多识，留意于琴也已经多年了。一看到这部书，就非常赞叹欣赏，于是将其付诸刊刻。唉！如果不是蔡公精于审音，又有谁能辨明先生的意旨？而如果不是先生精研琴学、会通神妙，又如何能够得到蔡公如此对待？我在此恭谨地叙述先生的生平以及和我的交谊经过，将其序于卷首，让天下知道伯牙子期的相遇，确实是如有神助的。

吴门夏溥拜识

一曰和

稽古至圣^①，心通造化^②，德协神人^③，理一身之性情，以理天下人之性情^④，于是制之为琴。其所首重者，和也。和之始，先以正调品弦^⑤，循徽叶声^⑥，辨之在指，审之在听^⑦，此所谓以和感，以和应也。和也者，其众音之竅会^⑧，而优柔平中之橐籥乎^⑨？

【注释】

①稽(jī)古至圣：考察古代的圣人。稽，考察。《尚书·尧典》：“曰若稽古帝尧。”

②心通造化：其心与天地自然相通。造化，天地自然。明张振渊撰《周易说统》引彦陵氏曰：“惟圣人心通造化，故默契夫终始之运。”

③德协神人：其德使神与人能够和洽。协，协和，和洽。神人，神与人。《尚书·舜典》：“八音克谐，无相夺伦，神人以和。”《国语·周语》：“夫有和平之声则有蕃殖之财，于是乎道之以中德，咏之以中音，德音不愆，以合神人，神是以宁，民是以听。”

④“理一身”二句：《荀子·乐论》：“乐者，圣人之所乐也。而可以善民心。其感人深，其移风易俗易，故先王导之以礼乐，而民和睦。”理，调理，整治。

⑤正调：古琴之正调为仲吕均，弦序为徵、羽、宫、商、角、徵、羽。品：定。

⑥循：依照。叶(xié)：协和。

⑦审：观察探究。

⑧其：大概，或许。表揣测语气。竅(kuǎn)会：关键、枢要之处。出自《庄子·养生主》：“批大郤，导大竅。”竅，骨节空处。明陈子龙辑《明经世文编》卷四百九《送戚将军序》：“将军慷慨谈夷情，一一中竅会。”

⑨优柔平中：温厚从容，内心平和。明胡广撰《性理大全书·乐上第十七》：“优柔平中，德之盛也。”橐籥(tuó yuè)：古代鼓风生火的器具，出自《老子》：“天地之间，

其犹橐籥乎？虚而不屈，动而愈出。”后喻指本源。《隋书·经籍志》：“其教有适，其用无穷，实仁义之陶钧，诚道德之橐籥也。”

【译文】

稽考那些古代的圣人，其心与天地自然相通，其德使神与人都能和洽，他们为了调治自己的性情，并进而调治天下人的性情，于是创造了琴。对于琴来说最重要的就是“和”。而作为“和”的开始，则先要以正调调弦，根据徽位来调节各弦的音高，使各弦的声音相互和谐，在指下分辨各种音高，并用耳朵作出区分，这就是所谓的“和”感于心而应于手。“和”应当就是各种声音的关窍枢要，以及温厚平和之气的本源吧！

论和^①，以散和为上^②，按和为次^③。散和者，不按而调，右指控弦^④，迭为宾主^⑤，刚柔相剂^⑥，损益相加^⑦，是谓至和^⑧。按和者，左按右抚^⑨，以九应律，以十应吕^⑩，而音乃和于徽矣。设按有不齐，徽有不准^⑪，得和之似，而非真和，必以泛音辨之^⑫。如泛尚未和，则又用按复调。一按一泛，互相参究^⑬，而弦始有真和。

【注释】

①和：此指调弦时声音相和。

②散：指空弦音，又称散音。

③按：右手弹弦时左手按弦，所出之音称为按音。

④控（qiāng）：打。这里即指弹弦。

⑤迭（dié）为宾主：当指以某弦的音高为参照来调整另一弦。迭，交替、更迭。

⑥刚柔相剂：当指先调节手指的触弦部位，在音色刚柔适中并且相近的情况下准备调整音高。《琴书大全·声分刚柔》：“每弦取声自有刚柔相应。指往上为刚，刚声清远；指往下为柔，柔声和润，句内参详而用，勿失刚柔之理。”又如《五知斋琴谱》：“故

声有高朗雄壮则欲刚，轻扬淡荡则欲柔，融和温雅则欲中和。然未有直过五六徽而弹者，此琴之所禁也。”或以为是指下指的轻重，然本段主旨在于调弦，而下指轻重与调弦似乎关系不大。

⑦损益相加：当指调节各弦的音高。损益，（音高的）增减。损，减少。益，增加。加，施加，对各弦的音高施加影响，即调弦。

⑧“以散和”至“是谓至和”几句：古代琴书多以散按结合法调弦，此独以散和为上者，或与南宋朱熹《琴律说》有关：“散声，阳也，通体之全声也，无所受命而受命于天者也。……但以全声自然，无形数之可见，故今人不察，反以中徽为重，而不知散声之为尊，甚矣其惑也！”（《晦庵先生朱文公文集》卷第六十六）以散声为尊的观念在明代一些琴谱中也得到了延续。如《太古遗音·三声论》：“天道发生于地，人道长养于地，犹泛声按声生于散声也。”

⑨抚：弹。

⑩“以九”二句：九、十，指琴面上的徽位。律、吕，古代以黄钟大吕等统称十二律，其中阳声为律，阴声为吕。这两句说的是散按调弦法。按《西麓堂琴统·调弦法》：“先散挑七弦，大指按九徽打四弦应是也。……次散挑六弦，名指按十徽勾四弦应是也。”从三分损益法而言，律三分损一则生吕，吕三分益一则生律。故用四弦九徽按音应七弦散音为应律，用六弦散音应四弦十徽按音为应吕。当然，这两句不必理解得过于死板。清代蒋文勋《二香琴谱》认为“九应律，十应吕，文章分对之法，并非九徽皆阳律，十徽尽阴吕也”。较为通达，亦可从。

⑪“设按有”二句：不齐，即“不准”，即没有按准徽位。

⑫泛音：《万峰阁指法闷笺》：“右弹，左指点弦上（徽位处），取音轻清，名曰天音。手法又名蜻蜓点水势。右弹欲重，左点欲轻，此其诀也。”

⑬参究：参验考究。

【译文】

要论到调弦之“和”，最好是采用“散和”的方法，“按和”调弦则居其次。所谓“散和”，就是左手不按弦，调弦只靠右手手指的弹拨，以各弦的音高交替作为参照的标准，调整手指的触弦部位，在音色相近的情况下调节各弦音高——这是调弦之“和”的最高境界。而所谓“按和”，就是用左手按弦，右手弹弦，调节各弦九徽和十徽上的按音高低，使之应于乐律，这样各弦的音高就能合于徽位了。倘若没有按准徽位，那么只能接近应和，而不是真正的应和，这时一定要用泛音来分辨调节。如果用泛音还不能达到应和，就再用按音进行调节。按音和泛音相互交替参验，由此弦才会真正达到“和”。

吾复求其所以和者三，曰：弦与指合，指与音合，音与意合。而和至矣。

【译文】

我再要探求获得“和”的三种方法，即弦与指合，指与音合，音与意合。如果能够做到这几项，就能达到至高的和谐境界了。

夫弦有性，欲顺而忌逆，欲实而忌虚。若绰者注之^①，上者下之^②，则不顺；按未重，动未坚^③，则不实。故指下过弦，慎勿松起；弦上递指，尤欲无迹^④。往来动宕^⑤，恰如胶漆，则弦与指和矣。

【注释】

①绰者注之：本来应该用“绰”的地方却用了“注”。绰，左手上滑音。注，左手下滑音。《万峰阁指法阙笺》：“指自下绰上按弦曰绰，指自上注下按弦曰注。徽有阴阳，弦有顺逆，非绰注则音不和也。又有用绰注稍过于徽而音始和者，此正阴阳之谓也。知此则无

虑其音不和矣。”

②上者下之：按：在青山同时代的琴谱中，“上下”一般都是指左手的上下移动。青山本人也主要在这个意义上使用“上下”，如《大还阁琴谱·抚弦七忌》：“一忌不论徽间分寸，率意上下，走音俱不得叶和，自始至终，曲虽完而不成调，可发一噱。”但是这里的“上者下之”并不应该牵涉到音位的变动，似当指吟猱之上下，即《万峰阁指法阙笺》所谓“上吟者，上到某徽吟也。……下吟者，下到某徽吟也。……此弦性有阴阳，故吟猱有上下也。”除了这两种解释之外，在早期的琴学论著中“上下”亦有弦序之义，即以从一到七为从上到下。如《琴书大全·唐陈拙指法·指分上下》：“如指往上，一弦用单剔，两弦用双剔，作如一声……如指往下，一弦用单勾，有并勾两弦或至六弦者，有双勾两弦作如一声。”这里如果从弦序的角度来理解“上者下之”为不顺，也可以将这句话阐发出新的含义，即应该注意右手向外指法和向内指法的顺逆。这层含义对我们学琴也很有启发意义。

③坚：运指的劲。“坚”况中有：“坚之本，全凭筋力。必一指卓然立于弦中，重如山岳，动如风发，清响如击金石，而始至音出焉。至音出，则坚实之功到矣。”

④“故指下”四句：整段“弦与指合”都主要指向左手的指法。所以前一句当指左手指法的“过弦”，即从某一弦的按音过渡到其上下弦的按音；在过渡时手指一旦松开弦，余音即止，乐句气脉就易中断。后一句当指左手在运指时要尽量做到不露痕迹，即“清”况所言“傍弦绝无客声”。此外，“弦与指合”对于右手也同样有启发意义，如《西麓堂琴统》有言：“凡下指先落指在弦上方用力，不可自空中下指。又不可弹出，只得寄指在次弦上。”可见右手同样要尽量做到指不离弦，而“不宜飞舞作势，轻薄之态”（《风宣玄品·鼓琴训论》）。递，运。

⑤往来动宕（dàng）：左手手指在弦上的运动。

【译文】

弦有其本性，要顺而不能逆，要实而不能虚。倘若该绰的地方用了注，该上的地方用了

下，就会不顺；按弦不够重，运指不够劲，就会不实。所以指下过弦时，要小心不要让手松起离弦；在弦上运指，更是要尽量不露痕迹。手指在弦上的运动往来，要如胶漆一般合而不分，这样就能做到弦与指合了。

音有律^①，或在徽，或不在徽，固有分数以定位^②。若混而不明，和于何出？篇中有度，句中有候，字中有肯^③，音理甚微。若紊而无序，和又何生？究心于此者^④，细辨其吟猱以叶之^⑤，绰注以适之，轻重缓急以节之。务令宛转成韵^⑥，曲得其情^⑦，则指与音和矣。

【注释】

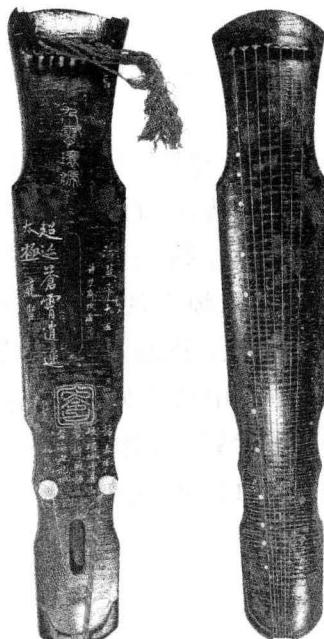
①律：此指符合乐律的按音音位。

②分数：徽分。即两徽之间划为十等分，各有一定的音准。《万峰阁指法阙笺》：“凡指按徽，必须取准。而徽之分数尤为要。少差一分，则不和矣。”

③“篇中有度”三句：度，篇章结构的法度。候，乐句节奏（见“远”况点评）。肯，原指肯綮，出自《庄子·养生主》：“技经肯綮之未尝。”后指问题的关键之处，有成语“切中肯綮”。这里指乐音中的关窍。

④究心：专心研究。

⑤吟猱（náo）：吟、猱皆为左手指法。《万峰阁指法阙笺》：“吟者，按弦取音，在指按处往来摇动，上下不出三四分。先大后小，一转一收。约四五回转，即收于本位而止。少则亏缺，多则过繁，故有恰好之理，以圆活完满为度。吟之缓急，俱要圆满，若吟哦然，致



唐琴九霄环佩

有音韵。”“猱，指于按处往来摇动，约过本位五六分，大于吟而多急烈。音取阔大苍老，亦以恰好圆满为度。大都小者为吟，大者为猱。吟取韵致，猱取古劲，各有所宜。”

⑥务：务必，一定。令：使。宛转：形容声音抑扬动听。

⑦曲：周遍，详尽。

【译文】

按音有其合律的音位，有的在徽上，有的不在徽上，都有确定的分数来定位。如果含混不清，又哪会生出“和”来呢？整曲中有章节法度，乐句中有节奏时值，音字中有关键窍要，音乐之理是相当微妙的。倘若紊乱无序，“和”又能从哪里产生？专心研究琴理的人，会细细辨明指下的吟猱来配合乐曲的需要，区分运指的绰注以适应乐曲的要求，并用各种轻重缓急的表现来对音乐加以调节。一定要使乐曲悠扬动听多有韵味，并详尽地把乐曲的情致表现出来，这样就能做到指与音合了。

音从意转。意先乎音，音随乎意，将众妙归焉^①。故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意。如右之抚也弦^②，欲重而不虐，轻而不鄙^③，疾而不促，缓而不弛^④；左之按弦也，若吟若猱，圆而无碍吟猱欲恰好，而中无阻滞；以绰以注，定而可伸言绰注甫定，而或再引伸。纡回曲折，疏而实密；抑扬起伏，断而复联。此皆以音之精义，而应乎意之深微也。其有得之弦外者，与山相映发^⑤，而巍巍影现^⑥；与水相涵濡^⑦，而洋洋倘恍^⑧。暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏^⑨，不可思议^⑩。则音与意合，莫知其然而然矣。

【注释】

①众妙：各种妙处。出自《老子》：“玄之又玄，众妙之门。”原指妙要。焉：于此。

②抚也弦：当作“抚弦也”。

③鄙：薄。此指声音因过薄而发飘。

④弛：此指曲调弹奏过慢而流于疏慵。青山《大还阁琴谱·抚弦七忌》：“若无法者，惟知弹慢而无节奏，则意味索然，何堪入耳。”

⑤映发：辉映。《世说新语·言语》：“王子敬云：从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。”

⑥巍巍：形容山高之貌。

⑦涵濡（rú）：浸润。宋苏辙《墨竹赋》：“今夫受命于天，赋形于地，涵濡雨露，振荡风气。”

⑧洋洋：形容水盛之貌。徜恍（cháng huǎng）：仿佛可见。

⑨无尽藏（zàng）：佛教用语，指事物之无穷无尽。《维摩诘所说经》：“诸有贫穷者，现作无尽藏。因以劝导之，令发菩提心。”宋苏轼《赤壁赋》：“惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。”

⑩不可思议：佛教用语，指神秘奥妙，无法想象。《维摩诘所说经》：“诸佛菩萨有解脱名不可思议。”

【译文】

音乐是随着人的意绪变动的。如果能够做到意先乎音，音随乎意的话，那么各种妙处都将尽汇于此。所以如果想要将心意表现出来，必须先磨炼音乐技巧；音乐技巧磨炼到位了，然后才能与自己的心意相谐。比如说，右手在弹弦时，要做到厚重而不粗暴，轻灵而不虚飘，快速而不急促，迟缓而不松弛；而左手按弦则在吟猱时要圆转无碍吟猱要恰到好处，中间没有任何滞碍；绰注到音位定音之后也还要能再有所变化就是说绰注刚到音位定音之时，可能需要再加引伸。曲调要迂回曲折，听起来似乎很松散但实际上却很紧凑；也要抑扬起伏，听起来似乎有所中断却又承联而下。这些都是用最精细的音理来表现出最深微的心绪。这样的音乐还能体现弦外之趣：演奏者的内心如果和高山相辉映，则音乐中仿佛就显现出了巍巍之影；如果

与流水相浸润，则洋洋之状也依稀可见。夏天的时候似乎酷暑也能被改变，空堂之上疑有飞雪飘零；冬天的时候似乎严寒也能被融化，草阁之内仿佛春意盎然。其表现力无穷无尽，不可思议。达到这一步的时候，就自然而然能够音与意合了。

要之，神闲气静，蔼然醉心^①，太和鼓鬯^②，心手自知，未可一二而为言也^③。太音希声^④，古道难复，不以性情中和相遇^⑤，而以为是技也，斯愈久而愈失其传矣。

【注释】

①蔼然：和蔼，温和。宋释道潜《赠天竺聪道人》：“心闲气自和，眉宇常蔼然。”

②太和：天地之间的冲和之气。《周易·乾·彖》：“保合太和，乃利贞。”鼓鬯(chàng)：鼓动、发扬并(使之)和畅、畅达。鬯，同“畅”。明鲍应鳌《贺郡大夫梁公祖奏最她封序》：“和风鼓鬯，玄鹤来翔。”

③一二：逐一。《墨子·尚同》：“是非利害之辩，不可一二而明知。”

④太音希声：出自《老子》：“大音希声”，原指“不可得闻之音”。青山在“静”况中有进一步的说明：“所谓希者，至静之极，通乎杳渺，出有入无，而游神于羲皇之上者也。”见“静”况注释及点评。

⑤性情中和：性与情中正平和的状态。明季本《说理会编·性情中和》：“中者，不近四旁之名也。不近四旁，则不偏不倚，纯乎天而不杂于气者也。故四端随感而应，自然中节，无所乖戾，则谓之和。感者情也，节者性也，是情以性节，本乎静体者也。盖中和之德，性情之正也。”遇：对待。

【译文】

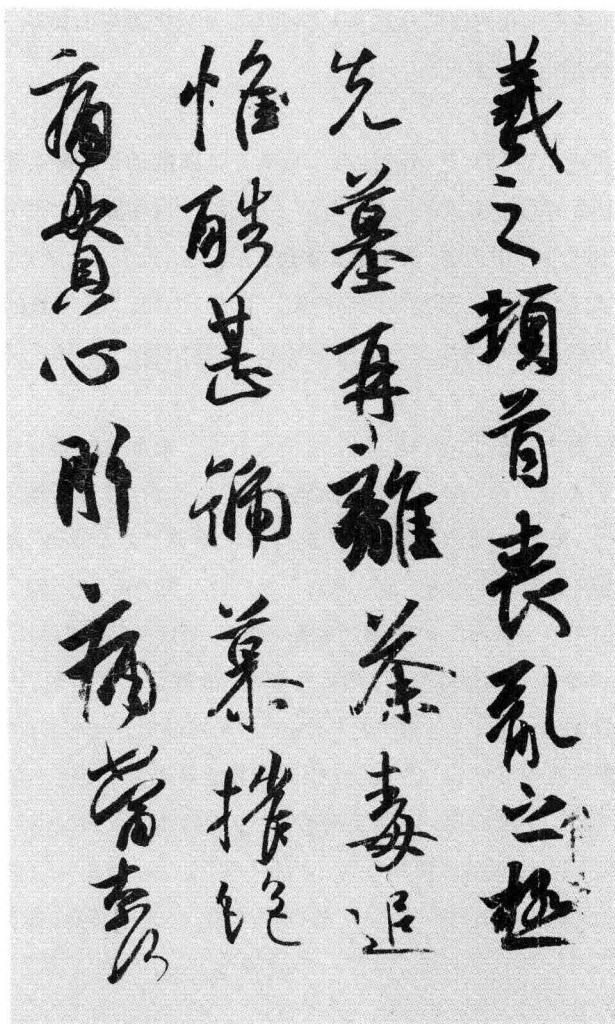
总之，气定神闲，温和舒心，太和之气鼓荡宣畅，心中指下悠然自得——这些意趣是无法逐一地用语言将其表述出来的。太音希声的道理现在很少有人能够理解，琴学的正道已然

很难恢复，如果不以中正平和的性情状态来对待弹琴，却只把弹琴看做是一门技术，这样的话时间越久琴道也会越近于失传了。

【点评】

“和”在中国古代思想和文艺范畴体系内具有元范畴的地位，意味着宇宙间和人世间万事万物的和谐相生，在儒道各家的原典中都不乏记述。如《中庸》：“喜怒哀乐之未发，谓之中；发而皆中节，谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”又如《老子》：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”在漫长的历史中，“和”已然成为了中国各种传统思想和传统文艺的价值核心，而青山将一个“和”字作为二十四况之首，可谓渊源有自。

但是，青山的可贵之处在于，他对“和”始终没有流于形而上的理论探讨，而是与琴学的实际紧密结合。虽然在“和”这一况中青山确实有“太音希声，古道难复，不以性情中和相遇，而以为是技也，斯愈久而愈失其传矣”这样近乎所谓“文人琴道”的表述，然而统观“和”况，青山论述的重点毋宁说是“音从意转”之“和”，即“音”与“意”之间如何能够达到和谐，而并非如何才能在弹琴之前做到“性情中和”。而且在整部《溪山琴况》中，青山从来没有脱离弹琴来详细谈如何修身养性，最多只是在“清静贞正”、“明心见性”这些用词上点到为止；说得最具体的，也只不过是“迟”况中的“未按弦时，当先肃其气，澄其心，缓其度，远其神，从万籁俱寂中泠然音生”而已，相对于其他琴书的“更有一般难说，其人须是读书”、“胸次要有德，口上要有髯，肚里要有墨”之类的具体要求来说仍然显得比较简略而抽象。比如说在“和”况中，说完“意先乎音，音随乎意”之后，青山并没有很自然地接以如何练“意”，而是马上转到了如何练“音”：“故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意。”又如在“逸”况中，青山虽然说“第其人必具超逸之品，故自发超逸之音”，但是紧接着就补上一句“次养其手指，则形神并洁，逸气渐来”（而这句话其实是逸出整段文字的论述基调的，见“逸”况点评），由此不难看出青山作为一名真正的古琴家——而非空谈道德之理论家——的自觉。当然，这并不等于说青山不注重个人的心性修养，只是真正的艺术家



晋·王羲之《丧乱帖》

观王右军书，每叹其千变万化，笔随心转，一帖有一帖之风气神情，故不愧“书圣”之誉。回视他人千纸一面，万字一体，真不啻有天壤之别。

一定会明白，个人修养的提高不可能依靠“袖手谈心性”之类的语词辨析，也不等同于“要读多少本书”之类的量化要求，而在于言说之外的、日复一日的身体力行。所谓“道可至而不可求”就是这样的意思。正是在长期的艺术实践中，人才会真正感受到与天地自然的合一，也才能真正体悟到人究竟应该以怎样的姿态在世间生活。因此，青山在二十四况中的一切具体论述和要求都是从音乐本位出发的；而作为二十四况的总纲，青山更是将“和”这一况细化为各种音乐性的实践：青山知道，言语应当止于何处。

调弦之“和”已在注释中有所说明，“弦与指合，指与音合”以及音色音量的“中和”状态则将放到随后的诸况中展开，这里且着重谈一谈“音与意合”——“音与意合”不仅是本况的重点，更是整个《溪山琴况》的关键；而倘若再将这里的“音”宽泛地理解为一切艺术表现的话，那就更可以说，“艺与意合”是所有艺术的根本性关键。

我们知道，无论对于何种艺术而言，水平越高，艺术家越能够驾驭艺术的细腻变化。这是因为任何艺术所最终要表达的东西——无论称之为理念还是情感，或是别的一切——都时时处于瞬息万变的流动之中；而一流的艺术家并不是在刻意追求与众不同，他只是想要利用自己所掌握的艺术语言及时地把他所体会到的那一瞬间定格下来，从而创作出属于自己的艺术作品。优秀的艺术作品所记录的一定是一个不可复制的瞬间，这个瞬间既可以属于外在世界，又可以属于内心感受；而平庸的工艺品则只是一些量化技巧的堆积，能够在反复的熟练操作中大量复制。对于优秀的艺术作品而言，即使表面上技巧相当简约，但是其中的每一个细节都能恰如其分地表现出作者神机触发的那一瞬间；而对于平庸的工艺品来说，即使粗看之下令人眼花缭乱，但是由于其中缺乏真正的生命力，因此或是因循守旧毫无新意、或是刻意创新矛盾百出，都迟早会让欣赏者厌烦。

所以说，“创新”或“传统”之类的语词并不适合作为艺术的评价标准；艺术家真正应当追求的，首先就是“准确”。

然而，要准确地记录一个瞬间又谈何容易。比如说，唐代许浑的诗歌被讥为“许浑千首湿”，原因就在于他的诗作中不是“雨”就是“潮”，总给人一种湿漉漉的感觉。也许其中确

实有一些相当不错的作品，但是，当一名艺术家借助于特定的技巧而形成自己的独特风格之日，便往往也就是其艺术感觉开始迟钝之时：他只能感知和他的艺术语言相近的情感，而主动忽略了他的语言所无法精确表达的状态。从这个角度来看，西方现代哲学的语言学转向便具有了美学上的意义：语言本身有其局限性，它所反映的只是一个有限的世界；而既然人们只有借助于语言才能进行思考，那就很难通过语言而完全达到一种与天地合一的纯美的境界——这里的语言当然可以扩展为各种艺术所使用的语言，于是我们可以说，艺术家水平的高低，很大程度上就取决于他是否可以尽其所能地穷尽乃至突破其艺术语言的变化极限。正因为希望能够更为准确地传达出在面对天地万物时瞬息之间的情绪流动，所以真正的艺术家绝不会在现成的语言中感到满足；他知道，一旦安于现成的、凝固的语言，那么艺术感觉便很容易随之钝化。因此，对语言极限之可能性的探索，是一名真正的艺术家理所当然的自我要求。

回到弹琴上说也同样如此：最重要的问题是，我们所使用的各种手法是否足以将我们与天地万物相遇时的内心触动表达出来？众所周知，古琴各流派都有其代表曲目，也有其相应的各种特殊指法要求——比如说广陵的吟猱幅度相当宽宏，而吴门的吟猱则相当细微——每一种指法都可谓自成体系，在弹各家各派的代表曲目时不可混用。但是特色有时正是限制，正如青山在“宏”况中所说：“宏大而遗细小，则其情未至；细小而失宏大，则其意不舒”，对流派特色的过分强调有时反而会妨碍内心真实情绪的表达。既然每个人的内心状态（包括个人的整体气质和一时的情绪流露）都是不一样的，那又如何能用“学得像不像”、“是否体现了典型的流派特色”作为评价琴艺高低的标准？

当然，这并不等于说，在学习某一流派的代表曲目时可以随意自出心裁；随意的“自出心裁”往往在很大程度上只是学得不到家、“画虎不成反类犬”的托词而已。要知道，某一流派的代表曲目，其实是该流派代表人物“音与意合”的表现——具体的流派技巧只是表面，在运用技巧时所体现出的细腻变化才是艺术语言的实质：张子谦先生的《龙翔操》、刘少椿先生的《樵歌》，与其说是广陵派的代表曲目，不如说是这两位先生的代表曲目。因此，

当我们学习某一首乐曲时，需要在反复地聆听中感知演奏者的情绪流动，并在对各种指法的学习中细心揣摩其如何能够达到“音与意合”。从“知其然”入，从“知其所以然”出，通过这样的学习过程，才能慢慢将各家各派的指法逐渐化为自我的艺术语言加以自由运用。

而只有做到了这一点，我们才能真正理解什么叫“得心应手”：清代郑燮在《板桥题画》中有言：“文可画竹，胸有成竹；郑板桥画竹，胸无成竹。浓淡疏密，短长肥瘦，随手写去，自尔成局，其神理具足也。藐兹后学，何敢妄拟前贤？然有成竹无成竹，其实只是一个道理。”这个道理，就是能够非常纯熟地运用各种艺术语言来对内心瞬息万变的情绪流动作出最为恰切且及时的回应——这种回应甚至已然超越了理性控制的层面，而成为了“莫知其然而然”的心手合一：“其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。”心中一时涌起了在面对山水寒暑时的意绪，巍巍洋洋飞雪春花的感觉也自然会在琴中流淌而出。

于是我们也才能真正理解什么是得之于意外、心手两忘的“神来之笔”：在心手合一的状态中，无论自己



宋·文同《墨竹图》

是否能够意识到，天地万物对于内心的种种触动都会自然无碍、近乎透明地流露在自己的艺术之中——不仅“手”这一艺术媒介的存在被忘却了，甚至理性控制的“心”也作为一种艺术媒介而被忘却其存在——于是各种不经意之间的惊喜也便由此产生。只是这种表面上的“不经意”，其实也无非是自己潜意识中对偶然效果的控制力的流露；“无我之境”，其实也正是“我”之“忘我之境”。清代朱庭珍在《筱园诗话》中把这个道理说得相当精彩：“人力既尽，天工合符，所作之诗，自然如初拓《黄庭》，恰到好处，从心所欲，无不水到渠成，若天造地设，一定而不可易矣。此方是得心应手之技。故出人意外者，仍在人意中也。”

绘画、诗歌如是，弹琴亦如是。正如青山所言：“以音之精义，而应乎意之深微也。”因此，如果说在绘画中，最终的成就是创作出了真正体现出“我”的绘画的话，那么在弹琴中，最终的成就则是某一首或几首琴曲真正属于了自我——即使是师传的乐曲，也一定和老师弹得判若两人；对于自己打谱的乐曲而言，则是在“以意合意”的过程中，将作曲者的情绪和自我的情绪通过乐音的“交谈”而融为一体；至于自己创作的乐曲，那就更是自我内心的真实展现了。

一曰静

抚琴卜静处亦何难^①? 独难于运指之静。然指动而求声，恶乎得静^②? 余则曰：政在声中求静耳^③。声厉则知指躁，声粗则知指浊，声希则知指静^④：此审音之道也。盖静繇中出^⑤，声自心生，苟心有杂扰，手有物挠^⑥，以之抚琴，安能得静? 惟涵养之士，澹泊宁静，心无尘翳，指有余闲^⑦，与论希声之理，悠然可得矣。所谓希者，至静之极，通乎杳渺^⑧，出有入无，而游神于羲皇之上者也^⑨。

【注释】

①卜(bǔ)：选择。

②恶(wū)乎：于何，在哪里。

③政：通“正”。

④希：从下面用到“希声”一词而言，这里的“希”应当指“大音希声”之“希”，即《老子》所谓“听之不闻名曰希”，意在表达一种“通乎杳渺”的境界。或以为“希”指稀疏，然“声希”与前面“声厉”、“声粗”相对，粗厉之声亦不妨稀疏；且后文又以“急而不乱，多而不繁”作为“静”的表现，所以这里的“希”仍当解为“听之不闻”，详细说明见点评。

⑤繇：通“由”。

⑥手有物挠：手饰过多、指甲过长、琴弦不洁似皆可称挠手之物，对走弦的灵活都会产生一定的干扰。但是如果和前面“心有杂扰”连起来看，这句话或许也可以理解为“手似有物挠”。当人心里不够安定的时候，往往会控制不了自己的手，发挥不出正常的水平。

⑦指有余闲：“闲”的反义词是“忙”。“忙”可以有两层含义：一是因为技法不够熟

练而手忙脚乱；一是因为技法太过熟练而一味求快。前者病在太生，后者病在太熟，都不能得指下之闲。

⑧杳渺：深邃，悠远。

⑨羲皇之上：伏羲之前的悠闲自得的理想时代。

【译文】

弹琴选择一个僻静的地方又有什么难处？难只难在运指之“静”。但是手指运动就是为了发出声响，又哪里能够“静”呢？我却要说，正是要在声中求“静”。出音猛厉会让人觉得运指浮躁，出音粗暴会让人觉得指下重浊，出音希微会让人觉得指下宁静：这就是鉴别声音的方法。因为“静”是发自内心的，声也是从内心产生的，如果心里充满杂念纷扰，手上也似乎有东西在阻挠，以这样的状态来弹琴的话，又如何能够获得“静”？只有涵养很深的人，内心澹泊宁静，全无杂念障蔽，指下从容不迫，和这样的人谈论大音希声的道理，才能参详其中的真谛。所谓“希”，就是静到极点，通向深远，进而出入于有无之间，神游于悠然自得的理想境界之中。

约其下指功夫^①，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。如爇妙香者^②，含其烟而吐雾^③；涤芥茗者^④，荡其浊而泻清。取静音者亦然：雪其躁气，释其竞心，指下扫尽炎嚣^⑤，弦上恰存贞洁。故虽急而不乱，多而不繁；渊深在中^⑥，清光发外。有道之士，当自得之。

【注释】

①约：归纳。

②爇(ruò)：焚烧。

③含其烟而吐雾：指烟仍含在炉内，吐于外者为雾。

④芥(jiè)茗：芥茶，产于浙江长兴，为茶中上品。

⑤炎嚣：热闹喧嚣。

⑥渊深：指内心深静。

【译文】

归纳其下指功夫，一方面在于调节气息，一方面在于练习指法。气息调节自如，那么精神自然就能静；指法练习纯熟，那么取音也自然而静。就像点燃妙香，烟被含在炉内，而吐出来的是清雾；冲泡名茶，荡涤掉的是浊质，而倒出来的是清汤。取“静”音的方法也是这样：除去浮躁之气，弃却争竞之心，指下扫尽热闹喧嚣，弦上留下的便是平正纯净。所以即使弹得很快也不会纷乱，即使声响很多也不会繁杂；内心深远沉静，表现出来的则是清妙的光泽。有修养的人自然会领悟到这样的境界。

【点评】

清代的苏璟在《春草堂琴谱》中说：“取音之法，青山言之最精。要之二十四况不外‘清



空山寂寂，白云悠悠，静中当含生生不息之大气，非如朽木衰草之枯寂也。

和’二字，古、静、淡、远皆从此出。”认识到二十四况中“清”、“和”二况的重要性，这固然相当正确；但是在二十四况中，“清”与“和”毕竟没有并列在一起；“和”与“静”的关系姑且不论，如果认为“静”从“清”出，这恐怕就是苏璟对青山的误解了。在“静”况中，青山明明说“荡其浊而泻清”——尽管这是以茶为喻，但是弹琴也同样如此：要“雪其躁气，释其竞心”，达到“静”的状态，才能“渊深在中，清光发外”。而在“清”况中，青山更是直接说“心不静则不清”。可见，对于青山来说，“清”是“静”的效果，而“静”是“清”的前提。更进一步而言，如果把“和”看成是二十四况的一个总纲的话，那么可以说“静”才是各况具体展开的真正基础。

青山认为：“惟涵养之士，澹泊宁静，心无尘翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣。”然而对于现在很多琴人尤其是初学者而言，在听惯了现代社会对“个性张扬”的鼓吹之后，对“澹泊宁静”这样的话很可能会觉得有些隔膜，甚至还会认为讲究“涵养”是一种对个性的戕害；而现实生活中某些只在口头上强调涵养宁静的矫揉造作者，又在一定程度上加深了人们对于这类标语式口号的反感。但是倘若回归到“静”的本来意义的话，那么“静”中饱含的哲理确实值得细细品味。

作为一个文化范畴，“静”在儒、道、释各家的著述里都不乏阐释。如道家的《老子》中有“致虚极，守静笃”，儒家的《乐记》中有“人生而静，天之性也”，而在禅宗，也有“必求静于诸动，故虽动而常静”这样的表达。那么，“静”的意义究竟何在？还是苏轼在《送参寥师》一诗中说得最好：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。”这虽然是论诗，移用来论人论琴也相当合适：我们每个人往往会对自己的思考问题的方式充满自信，当内心充满激情时这种自信又会得到进一步的加强；由此，人就很容易把自己的思考方式看做是天经地义的唯一选择，而拒绝考虑其他的可能性的存在。然而实际上世界充满了“群动”和“万境”，只是当人过于自信时，对于他来说整个世界就会只呈现出他所想要看到的样子。因为心“满”而不“空”，“躁”而不“静”，于是世界也就变得平面化单一化了。

处在这种平面化单一化的世界中的个人，又能否称之为有个性？表面上看，那似乎至少

也表现出了自己与他人的不同；但是，这种不同说到底其实是一种并非出于自由选择的成见。比如说青山在“雅”况中曾言“落指重浊则俗”，这当然是青山的经验之谈，但是读者倘若眼中只有这一条死理，那么不仅容易把雄浑沉厚也认为是重浊，还容易走向其反面，以虚浮之“虚”为清虚之“虚”；反之，倘若只认准雄浑沉厚为美，而将一切清微之趣全贬为“其轻如摸”，那也很可能会把浑浊之“浑”错认作浑厚之“浑”。以这样的状态弹琴，确实可以不同于他人，演奏者也会因为自己有“个性”而自鸣得意，殊不知这种单调的“个性”不过是因为缺乏真正的鉴别和取舍、出于偏执而产生的习气而已。

水静如镜，心静亦如镜。镜能映万物而不滞，静能察万态而随应。“静”并不是一种特定的风格，而是一切风格的前提。正因为“静”、因为“空”，所以人才会真正注意到大千世界的林林总总，才会在各种生活中寻找到自己真正想要的生活，才会在对各种风格的欣赏和鉴别中酝酿出自己真正喜欢的风格。同时，形成真正个性的过程，也是随时能够在流动不定的生活中让自己的心静下来、空出来，观照万物、调整自己，在万事万物中作出选择，从而逐渐实现独一无二的自我的过程。所以对于学琴者而言，无论是听琴还是弹琴，都要时时让自己在静心中品味各家各派的不同风格——可以有观点，但不可有执念；可以有选择，但要随时准备静心以破执。

静而能万，静而能一。青山有言：“苟心有杂扰，手有物挠，以之抚琴，安能得静？”或以青山此言为非：如果心无一物，其静如镜，那么弹琴难道就不需要有感情了吗？不带着一定的感情去弹琴，又如何能表现出琴曲中的情感？答曰：心有杂扰，故不能静；不能静，故情不能一。举个简单的例子来说：为什么很多琴人一上台演出就会觉得紧张？为什么平时明明弹得很好，上台后却很可能满头大汗、双手颤抖，连一个完整的曲子也弹不下来？《庄子·达生》有言：“以瓦注者巧，以钩注者惮，以黄金注者惛。”为什么用瓦作赌注就会赢，用黄金作赌注就会输？上台弹琴也是同理：正因为弹琴这件事本身之外的干扰太多——诸如“一旦弹错台下的观众会有什么反应啊”之类的想法——所以即使有很多情感需要表现出来，但是也仍然力不从心，甚至会感到双手完全脱离了自己的控制。因此从这个角度看，倘若希望

在琴曲演奏中表现出自己的情感，就必须让自己先排除各种干扰而入静。

静因能一，故而能万。此处的“万”不仅是上文所说林林总总的“群动”和“万境”，更是一“动”、一“境”中所自有的万态。从这个意义上说，无论是演奏还是欣赏，如果不能入静，也就无法在琴曲中真正感受到、表现出情感。这里所说的“情感”并非是可以言说的喜怒哀乐（可言之情只是粗迹），而是排除了种种理性解释之后的、至为细微的情绪变化。倘哀乐可言，则嵇康的《声无哀乐论》自有其道理：“声音之体尽于舒疾，情之应声亦止于躁静”；然而无论是“哀乐”还是“躁静”都只是粗略的名相而已，在哀乐躁静之间的种种不可言说之处，才是弦间指下千变万化的真实的情绪流动。青山说“声厉则知指躁，声粗则知指浊”，其实不是指躁，而是心躁；不是指浊，而是心不知其为浊——所谓“声自心生”即是指此。在心躁的情况下弹琴，自然也会在指下流露出内心的浮躁，但是这种浮躁一览无余，很难成为审美欣赏的对象。只有当演奏者真正在入静的状态中弹琴时，才会在琴曲中流露出最为丰富多变的真实情绪；另一方面，欣赏者也正是在入静的状态中才能感受到这种微妙的情绪变化，由此以心会心，方是真正的艺术创作和艺术鉴赏。这正如水墨画：尽管仅用墨之一色，但是水墨交融的层次和效果实在无穷无尽；而走马观花的欣赏者，又如何能感受到细微的墨色变化中所蕴含的万般意趣？

在文学创作中自然也是如此。清代的况周颐在《蕙风词话》中有两段话说得非常漂亮：

人静帘垂，灯昏香直。窗外芙蓉残叶，飒飒作秋声，与砌虫相和答。据梧冥坐，湛怀息机。每一念起，辄设理想排遣之。乃至万缘俱寂，吾心忽莹然开朗如满月，肌骨清凉，不知斯世何世也。斯时若有无端哀怨枨触于万不得已，即而察之，一切境象全失，唯有小窗虚幌，笔床砚匣，在吾目前：此词境也。

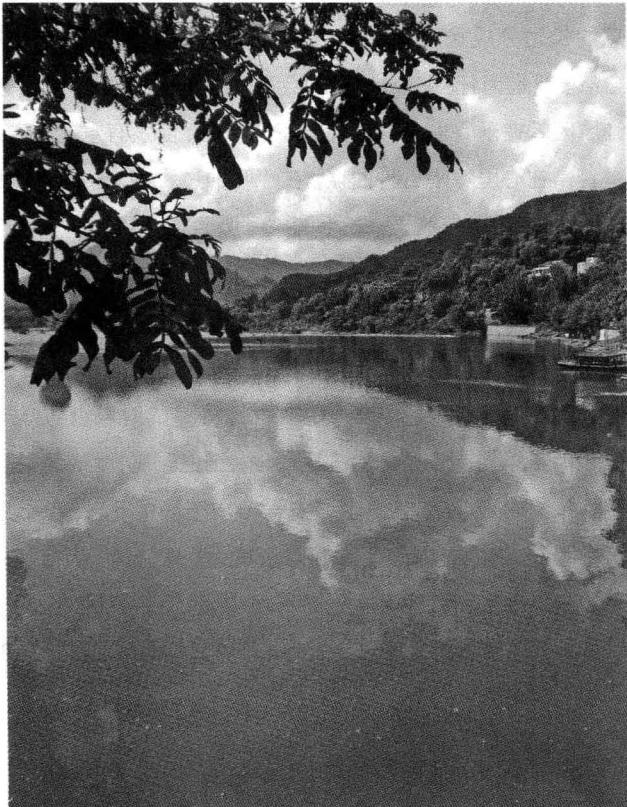
吾苍茫独立于寂寞无人之区，忽有匪夷所思之一念，自沉冥杳霭中来，吾于是乎有词。

心静，而后自生一段无端之情，而后自入一片希微之境，况周颐得之，青山亦得之。青山所谓“希声之理”当亦是指此：“所谓希者，至静之极，通乎杳渺，出有入无，而游神于羲皇

之上者也。”至静之极，便是至微至希——所谓“听之不闻名曰希”，不是说完全没有声音就是“大音希声”，而是如青山所说，要“出有入无”：从粗略的喜怒哀乐之类可言之情，到细微万变的不可言之情，最终到至细至微之情、乃至于从无声处生出情来。由此渐进，最终就能在有无之间自由出入，神游于悠然自得的艺术境界之中。

因此，无论是表现个性还是表达情感，“静”都实在是一个不能不说的前提。但是“静”却并非说入就能入。如何“入静”？青山为我们指出了途径：

“约其下指功夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。”练指之法在之后的各况中多有详述，而在如何调气方面，除了“雪其躁气，释其竞心”一句或勉可称调气之法外，青山对此似乎并未作充分的展开。到了清代苏璟的《春草堂琴谱·鼓琴八则》，则对“调气”之法言之较详。兹引如下并作简要说明：“弹琴要调气。气者，与声合并而出者也。每见弹琴者，当其慢弹，则气郁而不舒，快弹则气促而不适，鼻鸣面赤，皆气不调之故也。然则何以调之？曰：能换气即能调矣。气换于音转



水静如镜，万象尽涵其中。

之时，而展宕于句段之末，音调先熟于心，呼吸直通于指，气调则神暇，一切局脊之态自无矣。”

所谓的“换气”，便是呼吸；“气者，与声合并而出者也”，也就是说，弹琴的时候乐句的展开与转换和呼吸是一致的——这里的一致最好不要很僵化地理解为一个乐句内哪几个音呼哪几个音吸，否则很容易有胶柱鼓瑟之弊。可以把弹琴理解为说话：当我们在说一句话时，并没有谁规定必须要说几个字才换一口气；我们会很自然地将一句长句根据内容和气息的长短分成若干个片段，而一句话的轻重缓急、转折停顿也会在说话的过程中体现得很自然。但是为什么在弹琴时却会有“慢弹则气郁而不舒，快弹则气促而不适”的现象呢？或许原因就在于心里只有音符、指法、节拍，而没有乐句。其实学琴最好的办法并不是多弹，而是经常在心里哼唱各种曲调；在哼唱的过程中，乐句和呼吸就会自然而然合二为一。正如苏璟所说，“音调先熟于心”，便能“呼吸直通于指”：如果能够时时提醒自己音乐先于演奏，则“气”便自然可以调匀。（顺便可以说的是，打谱的方法也是如此：我们需要在一个个音符的组合中因声求气，当气息能够在各个音符间调匀时，则乐句自然鲜活生动。）

而从这个角度再来看青山所谓“在声中求静”的话，我们或许又可以获得更深一层的理解：不仅“审音”时需“在声中求静”，弹琴的时候也同样需要“在声中求静”。林友仁先生曾说起他当年到刘少椿先生家学琴时，正值酷暑，炎热不堪。刘先生见他满头大汗，就让他坐下弹琴。弹着弹着，林先生就觉得心里宁静了下来，也不感到那么热了。或许可以从这件小事中看到，如果想要消除“心有杂扰，手有物挠”的症状的话，也正要求之于弹琴之中——不必刻意要求自己静下来静下来，这样反而容易因为执著于“入静”而不能入静；只要使自己真正在因声求气之间进入音乐，那就自然而然会忘怀身外的一切，“定而后能静”了。

语云：“弹琴不清，不如弹筝。”言失雅也。故清者，大雅之原本，而为声音之主宰^①。地不僻则不清，琴不实则不清^②，弦不洁则不清，心不静则不清，气不肃则不清——皆清之至要者也^③。而指上之清尤为最：指求其劲，按求其实，则清音始出；手不下徽^④，弹不柔懦，则清音并发；而又挑必甲尖，弦必悬落^⑤，则清音益妙。两手如鸾凤和鸣，不染纤毫浊气；厝指如敲金戛石^⑥，傍弦绝无客声^⑦：此则练其“清骨”，以超乎诸音之上矣^⑧。

【注释】

①声音：“声”、“音”两字可合可分。合，则泛指音乐；分，则“声”指声响，而“声成文谓之音”。由于“声”常出于右手，“音”常涉及左手，所以青山在“健”况中又说“右则发清冽之响，左则练活泼之音”。

②实：琴板的质地密实而不空洞。《太古遗音·琴有九德》：“脆者，质紧而木声清长。”当然，在质地紧密的同时也需要有松透发越的品质，方可称为良琴。

③肃：恭敬。

④手下不徽：右手只在一徽和岳山之间弹奏，不出徽下。可参考青山的《万峰阁指法闷笺》。

⑤弦必悬落：按《万峰阁指法闷笺》，青山这里的意思应为挑弦时必以甲尖悬空落于弦上，详见点评。

⑥厝(cuò)指：即运指。厝，施，放。

⑦傍弦：手指靠近弦。《万峰阁指法闷笺》释“泼刺”：“手更不可离琴，离琴则势失猛；惟傍弦出入，斯可矣。”客声：当指弹琴时左右手发出的各种杂声。如《太古正音琴

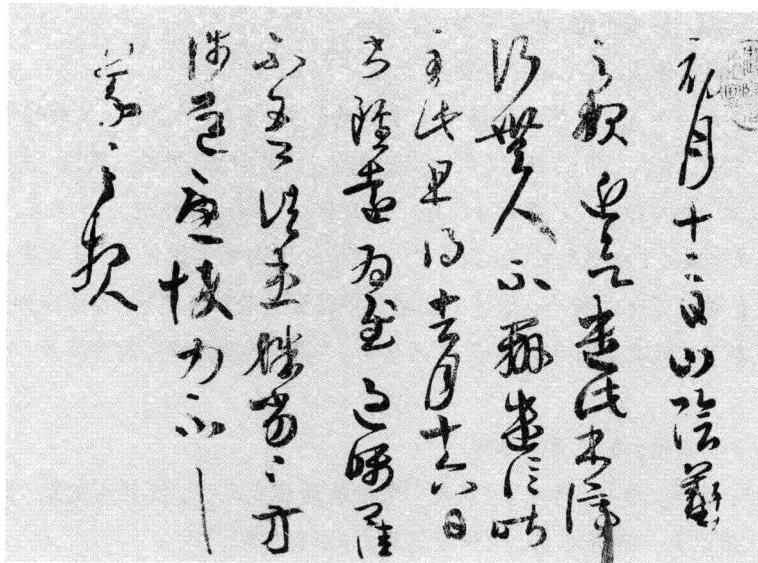
经》论“十二病”：“左右手甲长，其声干硬，且多客声。”《诚一堂琴谈》释“猱”：“但有弦中吟哦摇撼之音，绝无客声方妙。若指与琴带有杀声，则不足取。”

⑧诸音：当指丝、竹、金、石、匏、土、革、木等各种乐器，即所谓的“八音”。在本况的一开始就有所谓“弹琴不清，不如弹筝”的说法，因此“超乎诸音之上”也应当延续着将琴与其他乐器作比较、以明“清浊”之分的思路。宋朱长文《琴史》：“夫八音之中惟丝声于人情易见，而丝之器莫贤于琴。”夏溥《徐青山先生琴谱序》：“于八音之中，以一音而调五声，惟琴为然。”

【译文】

俗话说：“弹琴不清，不如弹筝。”说的就是有失雅正。所以“清”是大雅的本原，是音乐的主宰。弹琴时场地不僻静就不能“清”，琴的材质不密实就不能“清”，琴弦不洁净就不能“清”，内心不平静就不能“清”，神气不恭敬就不能“清”——这些对于“清”来说都是至关重要的。而指上的“清”尤为重要：下指要力求有劲道，按弦要力求能坚实，这样清音才能出来；右手不在一徽之下触弦，弹奏时也不柔弱懦钝，这样清音就能一齐发出；而挑弦一定要用甲尖，一定要悬空落到弦上，这样清音就能更加美妙。两手配合如同鸾凤和鸣，不沾染丝毫的浊气；用指发力如同敲击金石，手指靠近弦的时候绝不发出杂声：这就是锻炼琴声的“清骨”，而使古琴远胜于其他各种乐器。

究夫曲调之清^①，则最忌连连弹去，亟亟求完^②，但欲热闹娱耳，不知意趣何在：斯则流于浊矣。故欲得其清调者，必以贞静宏远为度^③，然后按以气候^④，从容宛转^⑤：候宜逗留，则将少息以俟之^⑥；候宜紧促，则用疾急以迎之。是以节奏有迟速之辨^⑦，吟猱有缓急之别；章句必欲分明^⑧，声调愈欲疏越^⑨。皆是一度一候^⑩，以全其终曲之雅趣。试一听之，则澄然秋潭，皎然寒月，湧然山涛^⑪，幽然谷应：始知弦上有此一种清况，真令人心骨俱冷，体气欲仙矣。



晋·王羲之《初月帖》

王氏一门，非皆能书者。观王志丑怪恶札，便知右军之神气清朗，顾盼生姿，迥非俗子所能到。琴书一理：于指法节奏之外，琴人气质之清浊，差别亦不可谓不大。

【注释】

①究：探求。

②亟亟(jí)：迅速，匆忙。

③度：当指个人的气质风度。“逸”况中有言：“故当先养其琴度。”

④气候：古代的律历术语。《素问·六节藏象论》：“五日为候，三候为一气，三气为一节。”“和”况中有言：“篇中有度，句中有候，字中有肯。”“迟”况中则说：“节其气候，候至而下。”可见“气候”一词在一定程度上可以理解为乐句中的节奏时值。用“气候”来表示琴曲中的缓急之度，在青山之前的琴书中似属罕见，或为青山的首创。详见“远”况点评。

⑤从容宛转：悠闲不迫，曲尽其妙。

⑥少息：稍作停顿。俟(sì)：等待。

⑦节奏：姚丙炎先生《唐代陈拙论古琴指法》后注：“(节奏指)琴曲的句意节次，与我国文化有关，有其特定传统，《礼·乐记》曰：‘使其曲直、繁瘠、廉肉(按：抄本误作“白”)、节奏，足以感动人之善心而已矣。’其注曰：‘节奏，阙作进止所应也。’其疏曰：‘节奏，谓或作或止，作则奏之，止则节之。’简言之即调之抑扬缓急，轻重远近，所谓长音短音、强音弱音等交互配合。如诗有三字四字以至七字九字之句，琴曲亦如此，以句为重，若以西方节拍绳之，恐有所扞格。”可参考。“以句为重”四字最为要紧，弹琴时当细体味。

⑧章句：此指乐曲的段落和乐句。

⑨疏越：清越，悠扬，隽永。“疏越”原指疏通瑟底之孔，使其声发越。越，瑟底之孔。《礼记·乐记》：“清庙之瑟，朱弦而疏越，一唱而三叹。”

⑩一度一候：从“和”况“篇中有度，句中有候”这一说明来看，这里的一度一候当指“篇中的每一度，句中的每一候”。

⑪渢(huò)：波涛冲击声。

【译文】

要探求曲调之“清”，最忌讳的则是接连不断地弹下去，急急忙忙要把曲子弹完，只求热闹动听，不知道琴曲的意趣究竟何在：这就流于鄙浊了。所以如果想要弹出清朗的曲调，一定要涵养陶冶一种平和、沉静、宏阔、高远的风神气度，然后根据乐曲的“气候”来从容婉转地加以演奏：如果在“候”上应该逗留，就稍作停顿来等待；如果在“候”上应该紧促，就加快速度来迎上。因此节奏有迟速的区分，吟猱有缓急的差别；章句一定要分明，声调一定要清越。每一度每一候都要很到位，从而完整地表现出整首乐曲的清雅的意趣。试着听一听这样的乐曲，就像是身处于澄澈见底的秋潭边，对着皎洁的寒月，听着波浪般的山涛，山谷里则传来幽幽然的回响：由此才知道弦上竟然会有这样一种清远的况味，真是让人心

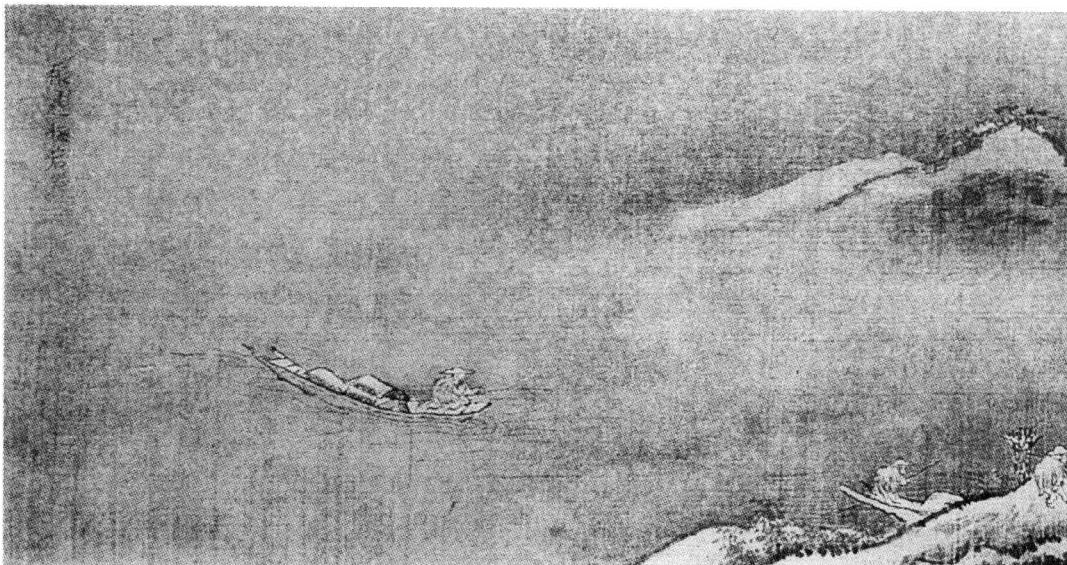
都感到清冷，飘飘欲仙啊！

【点评】

“清者，大雅之原本，而为声音之主宰”，单从这句话来看，就可以知道“清”在青山心中的重要性了。但是“清”究竟指的是什么？恐怕即使是青山自己也未必能够用一两句话解释清楚：在前一段中，青山阐述的重点先是在于弹琴状态的清静，接下来则转到了下指出音的清健净实；而在后一段中，其重点就变成了曲调的清朗分明；到了最后一句，则“清”又变成了一种清远、清虚的意境。我们固然可以将这数者理解为递进关系，而将从状态到音质到曲调再到意境看做是“清”的完整的实现过程；但是在看待这个过程中的每一步时，则必须要从过度的抽象回转到具体的阐释，在与各种“浊”的具体的矛盾对立中看待“清”在每一环节中的特殊内涵，如此，方能不失青山本意。

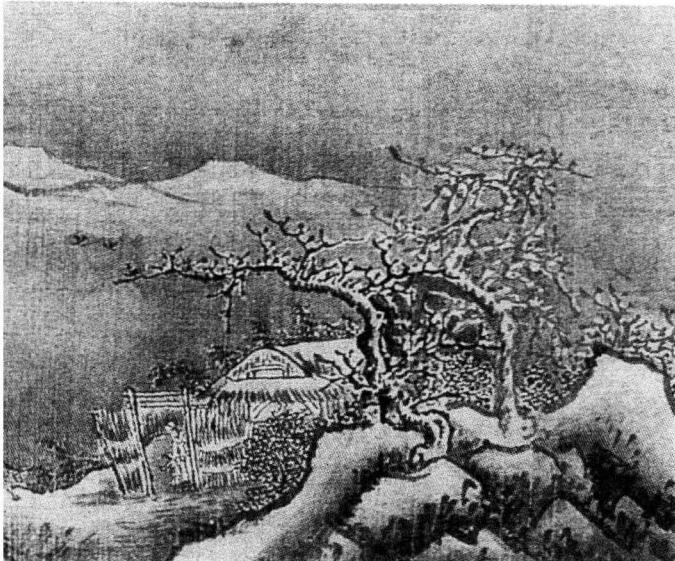
第一层矛盾是外在条件的清浊之别，即第一段中的“地不僻则不清，琴不实则不清，弦不洁则不清”。这三者先于弹琴而存在：首先，从“地”而言，于嘈杂的浊世中弹琴，往往会遭受很多外界声响的干扰。如果这种外界干扰出于无意（诸如喧哗声、鸣笛声），还不妨说情有可原；但倘若是有意为之（比如说有人在听琴时不停地打拍子），那就实在是难以忍受了。所以《太古遗音·琴有所宜》言道：“凡鼓琴必择明堂静室，竹间松下，他处则未宜。”而《风宣玄品·鼓琴训论》也说：“不遇知音则不弹也；如无知音，宁对清风明月、苍松怪石、颠猿老鹤而鼓耳，是为自得其乐也。”可见择地而弹自有其必要。其次，从“琴”而言，不“实”之琴往往面板薄、音质空而余音过长；如果不是用于舞台表演，那么这样的声音恰恰构成了对演奏者内心的干扰，让人难以在一片空洞混浊之声中弹出清韵。再次，从“弦”而言，琴弦如果不勤于拂拭，则往往会因为手汗等因素而变涩，影响到出音的清亮。因此古代琴书常有弹琴之前要洗手的说法，如《琴书大全·弹琴盥手》：“未弹琴先盥手。手泽能腻弦损声，夏月尤甚。惟早晚差凉宜弄琴。正午炎热，非惟汗汗，天气大燥，亦难为弦。若阴凉处无害。”

第二层矛盾是演奏者内心的清浊之别，即青山所说的“心不静则不清，气不肃则不清”。如果说前一层矛盾属于外在条件，即使很影响人的心情但仍然有可能克服——如在姚丙炎



先生《琴曲钩沉》的录音中就可以听到各种杂声——的话，那么这一层矛盾就属于人自身的问题了。在前一况中青山已经说过：“苟心有杂扰，手有物挠，以之抚琴，安能得静？”而在这里青山则进一步说：“心不静则不清。”这一句和下一句“气不肃则不清”可以连在一起来看：《太音大全集》引薛易简曰：“鼓琴之时，无问有人无人，须有畏惧如对长者。揽琴在膝，身须卓然，先定神气，精心绝虑，必须意专注，指不虚下，弦不错鸣；目视左手，而听其声；目不别视，耳不别听；心不别思，志不杂注。”以恭敬之心使精神专注集中，亦为入静妙法；《老子》有言，“天得一以清”，这里不妨移用作“心得一以清”：只有在这样专一的心态中弹琴，才能避免音调浊乱。

前面两层矛盾都属于弹琴的状态，与嘈杂纷乱之“浊”相对应的“清”可以笼统称之为“清静”，而第三层矛盾则进入了“指上之清”——这里主要讨论的是如何控制音质的问题。在这一矛盾中的“浊”意味着昏昧、模糊、柔懦、不净，而与之相应的“清”则具有了“清



元·张远《潇湘八景图》(部分)
一舟江雪，自生茫茫之致，令人心清。

实”、“清健”的内涵。青山说：“指求其劲，按求其实。”这一层意思在古代的很多琴书中都有所涉及。如《太音传习·弹琴启蒙》：“弹欲断弦方得妙（原注：断弦者，极言其挨弦急去，取其脆滑），按令入木乃称奇（原注：入木者，极言其重紧着力，取其清亮）。”从这段文字来看，“弹欲断弦”不仅是指右手弹琴时发力坚实，也指发力要干脆利落，由此才能产生“脆滑”的效果；“按令入木”则是为了保证出音“清亮”，而不至于因为按弦不实导致音色模糊昏暗。当然，在很多琴书中又有“用力而不觉”的具体要求，且容后面几况再作展开。

“指求其劲，按求其实”只是“清音始出”；“手下不徽，弹不柔懦”，才能“清音并发”；进而“挑必甲尖，弦必悬落”，方显“清音益妙”。什么是“手下不徽，弹不柔懦”？这可以在青山的《万峰阁指法闷笺》中找到解释：“若下三四徽弹者，则其声已近委靡，又焉能得此清响”，“又须一徽内勾弦，则亦得中和之声。亦不可太下而弹，致音柔懦不振”。同样，“挑必甲尖，弦必悬落”最好也是用青山自己在《闷笺》中的话来回答：“挑之精义，别有秘诠，名曰

悬指。今人皆傍弦挨抚，音出多溷浊，何可言妙？惟是挑以甲尖，从空悬落于弦中一下，而虚灵无碍，始得清健之音也。”这样的弹法究竟有何得失，在此暂不作详论；但可以注意到的是，无论是“始出”、“并发”还是“益妙”，青山在这里的种种要求主要针对的是右手出音的音质：“两手如鸾凤和鸣，不染纤毫浊气”只是沿袭了以前琴论中“两手相附若双鸾对舞两凤同翔”（《西麓堂琴统·抚琴诀》）之类的描述，“厝指如敲金戛石，傍弦绝无客声”才是青山所理解的“清骨”——具有了干净健实的音质即“清骨”，琴才能“超乎诸音之上”，远胜于其他乐器。

第四层清浊之别的矛盾则在于“曲调之清”，而与之相对的则是“连连弹去，亟亟求完，但欲热闹娱耳，不知意趣何在”的“浊”。这种“浊”在青山《大还阁琴谱·抚弦七忌》中有更详尽的描述，当可称之为“鄙浊”：“一忌起手无序，神气不敛，忙忙连下，如奔如蹶，无一毫斟酌之音，并无意趣可见，亦无大雅足取。惟有闹闹热热以终其曲，乃于何处得领会其妙乎？一忌好习繁声，多添杂响，盈耳皆铿碎卑鄙之声，专冀俗人女子之娱耳，而擅称抚操之神妙，殊不知反为识者鄙也。奈何！”“鄙浊”的特点有三：第一，从其目的而言，是为了迎合大众。第二，从其表现而言，则多繁声杂响。其实这两点倒并非是关键所在——让更多的普通人有机会欣赏古琴，那当然不能说是坏事；繁声之曲也并非等同于鄙俗（青山自己也景慕满是“云驰水涌”之声的《潇湘水云》）——关键问题是，“鄙浊”最根本的特点在于演奏者只求把琐碎繁杂的声响弹完了事，繁复花哨的指法和音响效果当然也足以震住很多听众；但是在弹琴时所暴露出的躁急匆忙——正如在“静”况的点评中所谈及的那样——缺乏经得起细细品味的审美价值，于是整首乐曲就变得几乎毫无意趣可言：这才是青山所真正要反对的。

而青山所倡导的“清”，则是一种“章句分明”、“声调疏越”的“清朗”。具体而言，要达到清朗的效果，“必以贞静宏远为度”；也就是说必须回到上一况的“静”，在中正沉静中细细感受乐曲中的“候”，并由此来协调控制演奏中的轻重缓急。但问题是：如何判断什么时候“候宜逗留”，什么时候又“候宜紧促”呢？这仍然需要依靠我们在“静”况中所谈及的“调气之法”。从某种意义上说，无论是说“节奏”还是说“气候”，说到底其实都和演奏者

的气息是息息相关的——或许最极端的情况就是打谱：其实打谱就是在一定程度上还原作曲者在演奏时的气息。如果确实是一首好曲子，那么作曲者在创作这首曲子时的气息一定非常自然，而所谓的打谱就是在谱字的连缀间对其进行反复的揣摩：只要能够在自己心里反复哼唱，那些看似没有生命的谱字就会随着自己的气息流转而变得鲜活起来，而“气候”的轻重缓急也在通畅气息、理顺旋律的过程中逐渐变得清晰。由此，我们似乎就在具有生命的乐曲旋律之间感受到了作曲者的气息，更似乎是在和作曲者当面交谈——愉快的交谈总是从容不迫、曲尽其妙的，对话的参与者也必然在这样的交谈中感受到一种清朗的意趣：也许这就是打谱的最大乐趣吧！

从“清静”到“清实”再到“清朗”，我们看到了“清”在各个层面的实现；而这一步步的实现最终指向的则是一种“清虚”或“清远”之境：“试一听之，则澄然秋潭，皎然寒月，清然山涛，幽然谷应：始知弦上有此一种清况，真令人心骨俱冷，体气欲仙矣。”如果说，青山为前面各层次的“清”都设立了对立的“浊”的话，那么最后的这一“清”则并没有明确的矛盾对立面；但是反过来也可以认为，这种“清”的对立面就是整个人间世界：澄然秋潭，皎然寒月，清然山涛，幽然谷应——种种的一切“清”境，都已非人世间物，所以青山也便自然地由“清”而入“远”了。

一曰远

远与迟似^①，而实与迟异。迟以气用^②，远以神行^③。故气有候^④，而神无候。会远于候之中^⑤，则气为之使；达远于候之外^⑥，则神为之君。至于神游气化^⑦，而意之所之，玄之又玄^⑧：时为岑寂也^⑨，若游峨嵋之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。倏缓倏速^⑩，莫不有远之微致。盖音至于远，境入希夷^⑪，非知音未易知，而中独有悠悠不已之志。吾故曰：求之弦中如不足，得之弦外则有余也。

【注释】

①迟：见“迟”况。

②气：乐曲中的气息。按：“气”在中国古代文艺范畴中具有“元范畴”的核心地位。它即可以指天地自然之气，又可以指人的性情稟气，还可以指文学作品中运化不息、真力弥漫的品性，等等。青山也经常谈及“气”，如“重”况：“诸音之轻者，业属乎情；而诸音之重者，乃繇乎气。情至而轻，气至而重，性固然也。”在这里为图简便，且与音乐实际结合较为紧密，故采取了“气息”的解释。

③神：人的风神气质。按：前人的注解大多把“神”理解为“艺术想象”，这固然有理，读者也可以按照这样的解释来理解；但就笔者个人经验来说，“艺术想象”一词很容易引起误解：比如说最著名的“高山流水”——所谓“意在高山”也许最好不要理解成为弹琴时头脑中浮现出高山的形象，哪怕想到喜马拉雅山，也未必能说一定实现了“远”。其实在弹琴时如果真正能够进入状态的话，就会知道在头脑中是不会有什么具体清晰的形象的。最多只能说，头脑中浮现出的一种无法言喻的情绪、感觉和面对高山时的情绪、感觉有其相似性。而之所以有些人能够有这种情绪和感觉，而有些人却没有，那最终还是需要归结到个人的风神气质。因此我在这里主要采取的是这一解释。行：和前面的



群山绵延，无尽旷远。琴中真趣，便在白云生处。

“用”一样，都是表示施行、运作的意思。

④候：见“清”况注解及本况点评。

⑤会：领会，领悟。

⑥达：通达，理解。按：一般来说，在这样的对仗句中“会”和“达”意思相近的可能性更大（前面的“用”和“行”也是如此），似乎都可以解释为领会、理解；当然，将“会”解释为“融会”，将“达”解释为“达到”也是一种可能。因此在翻译时兼采两者，力求不失青山本意。

⑦神游气化：神游，可理解为精神想象的驰骋，也可以理解为风神气质的轩举。如“不激不厉，而风规自远”中的“风规”即相当于“风神”，显然是指后者；又如《世说新语》中的那句“此子神情都不关山水”，其实也意味着人的风神应远游于山水之间。气

化，可理解为弹琴时的气息和天地自然融为一体。神游气化合在一起则表示一种高妙宏远的自由境界。

⑧玄之又玄：形容玄妙莫测。出自《老子》：“玄之又玄，众妙之门。”

⑨岑(cén)寂：寂寥，冷清。

⑩倏(shū)：忽而。

⑪希夷：形容一种玄妙的境界。出自《老子》：“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希。”

【译文】

“远”和“迟”相似，但其实和“迟”不同。“迟”是靠气息来运作的，而“远”是靠精神气质来实现的。所以气息有“候”，而气质无“候”。如果能在乐曲展开的“候”中领会“远”并将“远”意融入曲中，那么气息就能够得到“远”的调控；而如果要在“候”之外理解“远”，那么个人的风神气质就成为了“远”得以实现的主导。由此达到神游气化的自由境界之后，心意所到之处就可谓玄妙莫测了：时而表现寂寥清静的意境，就如同游览峨嵋山的雪景；时而表现流荡远逝的意境，又如同面对洞庭湖的清波。忽缓忽急，无不表现出“远”的微妙意趣。大致说来，音乐达到了“远”之后，就进入了玄妙的境界，如果不是知音的话就很难理解，而弹者心中却自有一段悠悠不尽的意绪。所以我说：“远”之意趣只是在琴弦间探求似乎还不够，必须求之于弦外才能充分地获得。

【点评】

何谓“气候”？在“清”况的注解中我们曾引用了《素问·六节藏象论》中的阐述：“五日为候，三候为一气，三气为一节。”类似的说法也见于传为先秦慎到所作的《慎子》：“五日为候，三候为气，六气为时，四时为年，而天地备矣。”但是在“远”况中，我们却看到了“气有候”的表述。也就是说，对于青山而言，“气候”二字的连用并非意味着并列的“气”与“候”，而是“气”之“候”，由此，“候”的内涵似乎未必能够在“候一气一节”的序列中得到完全的说明。那么是否能够找到“候”与“气”在其他方面的联系呢？

其实在古代的律历书中，“气”和“候”的连用是很常见的，但主要见于所谓的“候气”之法：

候气之法，为室三重，户闭，涂畔必周，密布缇缦。室中以木为案，每律各一，内庳外高，从其方位，加律其上，以葭莩灰抑其内端，案历而候之。气至者灰动。其为气所动者其灰散，人及风所动者其灰聚。（《后汉书·律历志》）

这里的“气”可以理解为天地间阴阳流转的气息。古人认为，天地间的阴阳流转与音律相通，所以黄钟太簇等十二“律”也是一种“候气之管”。天地之气以时而至，则放置在相应律管中的灰就会随之飞散。事实是否如此不得而知，但是由此“候”这一语词就与“气”之间形成了相当密切的关系，从而“候”也慢慢地从一个动词而引申出名词的意思来，即“气”的微小变动而产生的征候：

疏风气而探微候，听鸟鸣而识神机。（《三国志》注引《管辂别传》）

这一解释与前面所引《素问》、《慎子》的解释其实并不矛盾，相反，或许只有将两者结合在一起，我们才能最终理解青山所谓的“气候”。我们注意到，在“五日为候”的说法中，“候”是客观的、不以人的意志而改变其长短的时段；同样的，天地之气的流转变化也有其相对固定的时段，高明之士则会很敏感地把握这种流转变化在时间上的微小征候。将这两者联系起来，或许就可以把青山所说的“气候”理解为“在乐曲气息的流动变化中自然显示出的节奏时值”；而对这种节奏时值的把握，便是青山使用“气候”一词的旨归所在（按：节奏时值之“候”在明代戏曲理论中也得到了运用。如沈宠绥《度曲须知》：“盖曲音高下，本无涉于板，而曲候紧舒，实腔定于板。”青山所使用的“候”很可能来源于曲论）。

这种因气息而定的节奏时值有两个特征：

第一，它不同于固定的节拍，而且以节拍的方式理解琴曲是古代琴人所深深忌讳的。如《琴书大全·论琴无拍》：“琴有节奏，节奏虽似拍而非拍也。……所最忌者，唯忌作拍。”“气候”所表现出的时值就如同人的呼吸长度，会随着人内心情绪的变化而有细微而自然的变化，因此即有定又无定。

第二，尽管这种因气息变化而定的节奏时值和演奏者关系甚大，但“候”在青山眼里属于琴曲本身。所以青山在“清”况中说：“候宜逗留，则将少息以俟之；候宜紧促，则用疾急以迎之”；在“迟”况中说：“节其气候，候至而下，以叶厥律”、“因候制宜”；而在本况中青山也说：“会远于候之中，则气为之使。”这都意味着“候”是属于琴曲本身的特性。

但是这两种特征之间似乎存在着相当的矛盾：一方面，“气”是属于演奏者的；另一方面，“候”又是属于琴曲的。两者是否会产生冲突？

冲突似乎是必然的。当模仿前人的演奏录音时，我们肯定会发现，我们所表现出的节奏不可能与录音完全相同；而在节奏时值上即使只有极小的出入，也很可能会影响到乐曲的整体效果，可谓“差之毫厘，谬以千里”。这未免会让人觉得有些沮丧：照这样说，是否就意味着我们无法完全学像某一首曲子？

如果将每一细节时值的吻合作为标准来衡量学得像不像的话，那么这其实一开始就是一个不可能完全达到的要求——毕竟不同的演奏者有不同的气息，我们无法强求自己连气息都和录音中的演奏家完全相同。但问题是，所谓的“候”，虽然不是任气而行的随意，却也一定是“气”之“候”：它一定是演奏者的“气”和琴曲的“候”的有机融合。因此弹奏一首琴曲最终所达到的理想状态，一定是这首琴曲成为了专属于这位演奏者的琴曲，演奏者本人的气息变化则外化为该琴曲展开中的“气候”。而当这种“气候”成为了一种习惯（或者成为一种演奏版本）之后，演奏者反而会觉得当弹到某个地方时，琴曲中似乎有一种力量反过来控制着他对节奏时值的理解，使他需要在气息上作出一些调整，而不能过于随意——或许可以说，这就是“气”和“候”的矛盾统一。这种矛盾统一当然也时时处在微妙的变动中：由于每次弹奏时的状态不同，演奏者对气息和时值的具体调整也都会略有出入，而不可能完全固定；从这个角度而言，不仅是演奏需要遵循“气候”，“气候”也正是在每一次的具体演奏中才得以实现。总之，只要是真正出色的演奏，其中的“气候”就一定会表现得合情合理。

而另一方面，同样是不失“气候”的演奏，也确实会存在境界的高下。因此在这里青山引

入了一个“远”字，一个“神”字：“气有候，而神无候。会远于候之中，则气为之使；达远于候之外，则神为之君。”所谓的神，当是指风神、神采、精神气质。个人的气质不同，则所弹琴曲中的“气候”也会不同。如成公亮先生在《关于古琴曲〈忆故人〉记谱的说明》一文中曾如此解释他和张子谦先生在弹奏《忆故人》一曲时的不同：“张老演奏的《忆故人》，平和而缠绵，是沉着稳健的琴风，在音乐上行使一种冷静客观的表达。我的弹奏速度比老师慢许多，但音乐对比幅度却很大，音乐表达极为自我，常在沉思之中呈现激情。”虽然弹的都是《忆故人》，但是演奏者在气质上存在差异，曲调中的“气候”自然便会随之改变。于是如果要谈论《忆故人》这首琴曲的话，就不得不首先确定我们谈论的究竟是张子谦先生的《忆故人》，还是成公亮先生的《忆故人》，或是其他琴家的演奏版本。说到底，音乐就是个人气质的外显，这也正是青山为什么会说“求之弦中如不足，得之弦外则有余”的原因：与其说我们是在欣赏一首乐曲，不如说是在欣赏一个人；人的气质通过音乐而成为了审美对象，正如“逸”况中所言：“听其音而知其人。”

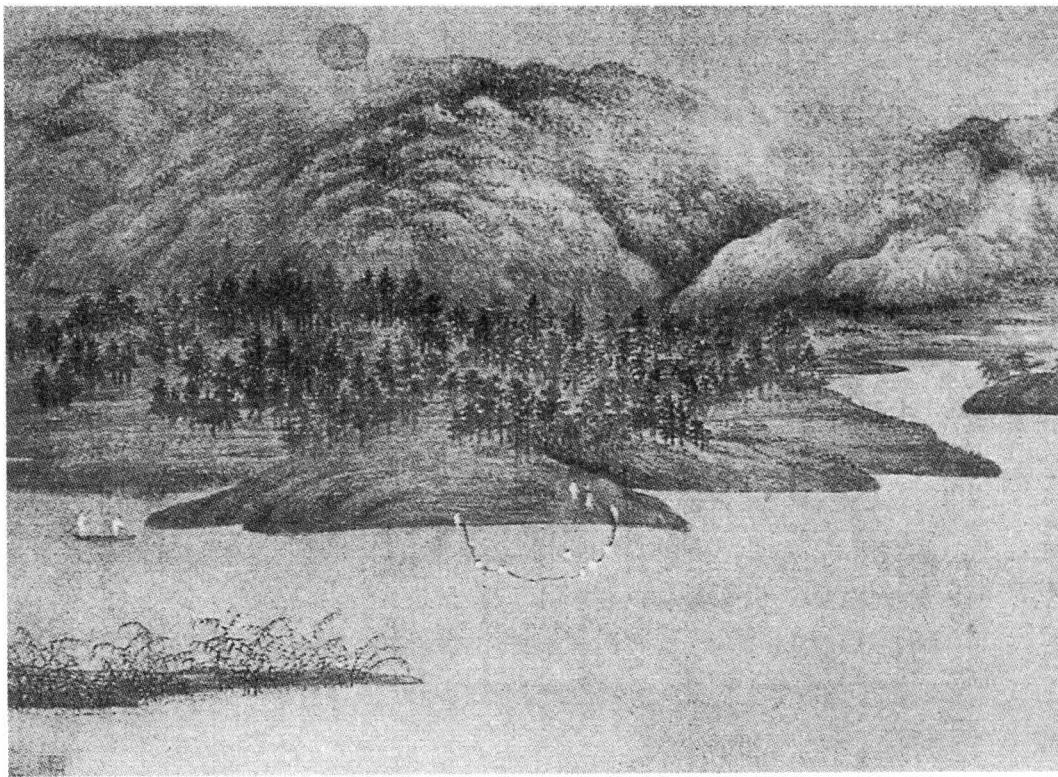
由此，我们就不由得会想起《世说新语》中那些对人物风神的品评了：

嵇康身长七尺八寸，风姿特秀。见者叹曰：“萧萧肃肃，爽朗清举。”或云：“肃肃如松下风，高而徐引。”山公曰：“嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，傀俄若玉山之将崩。”（《世说新语·容止》）

嵇康当然本来就是一个美男子，但是我们可以看到，当时人对嵇康的评论更着眼于其“爽朗清举”的精神气质。也正因为嵇康有这样的风神气度，所以那一曲谁也没真正听过的《广陵散》才会如此地令人神往：

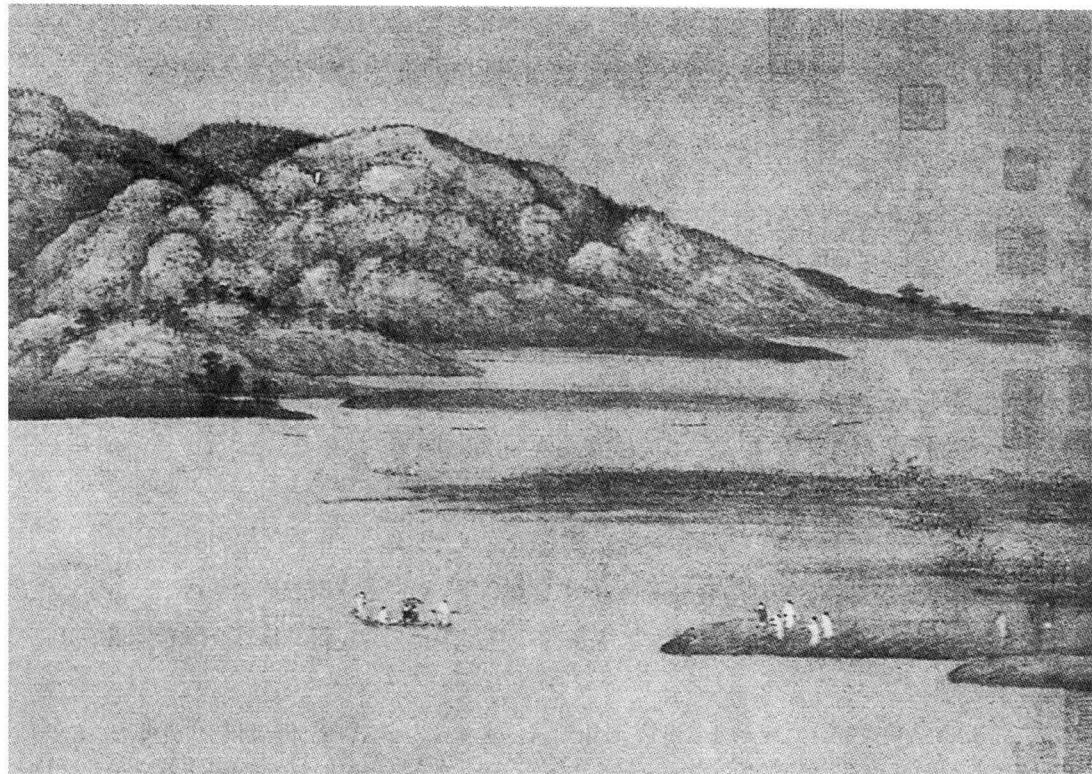
嵇中散临刑东市，神气不变。索琴弹之，奏《广陵散》。曲终，曰：“袁孝尼尝请学此散，吾靳固不与，《广陵散》于今绝矣！”太学生三千人上书，请以为师，不许。文王亦寻悔焉。（《世说新语·雅量》）

对于这则故事，骆玉明教授在《世说新语精读》中有过一段很好的评论：“嵇康临死弹琴展现了一个优美的姿态，它表达了对世间的邪恶与强暴的蔑视，和对人格完美的追求，人



五代·董源《潇湘图》

一丘一壑，一草一木，小园中亦颇易得，不必谓之远；洞庭微波，潇湘夜雨，虽方寸尺幅之间，定可谓之远。



不能因为危险而变得丑陋，因为这将损坏他从来对自己的期待，并令施害者窃喜。”而之所以在危险中仍能保持美好的姿态，首先就是出于嵇康对自我的珍视：其精神气质早已远离、超越了那个琐碎平庸的世俗世界。这种爽朗清举的精神气质，正通于青山之所谓“远”——不妨来看看青山在“远”况中所使用的比喻：“时为岑寂也，若游峨嵋之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。”如果将二十四况中以自然风景所作的比喻全部列出来，我们就会发现，“远”况中的比喻实在是很特殊的：

暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。（和）

澄然秋潭，皎然寒月，漻然山涛，幽然谷应。（清）

一室之中，宛在深山邃谷，老木寒泉，风声簌簌。（古）

清泉白石，皓月疏风。……山居深静，林木扶苏。（澹）

山静秋鸣，月高林表，松风远拂，石涧流寒。（迟）

我们注意到，尽管所有的景色都远离了热闹的世间，然而其他各况比喻中的风物都处在一个深幽僻静的环境中，而只有“远”况中的风景——“峨嵋之雪”的岑寂、“洞庭之波”的流逝——却是处于一片空旷无尽的天地之间。人独自面对着这片广阔无垠的天地，而暂时忘却了那个嘈杂热闹的、充满了斤斤计较的人世；同时在这片天地之间，人所感到的也并不是小家子气的凄冷孤寂，即使有孤独之感，内心也是充满了一种活泼泼的宏远与旷达。

于是就可以知道，青山所理解的“远”，并非是山林小隐的僻远，而是超越于所有平庸琐碎之上的旷远：

桓公伏甲设馔，广延朝士，因此欲诛谢安、王坦之。王甚遽，问谢曰：“当作何计？”谢神意不变，谓文度曰：“晋祚存亡，在此一行。”相与俱前。王之恐状，转见于色。谢之宽容，愈表于貌。望阶趋席，方作洛生咏，讽“浩浩洪流”。桓惮其旷远，乃趣解兵。（《世说新语·雅量》）

这则故事其实和嵇康临刑前弹奏《广陵散》有着本质上的相通之处：我们当然可以从当时的政治局势来解释说桓温其实并没有完全作好篡位的准备，但是在这样的宴席上，桓

温要杀谢安实在是轻而易举的事。这则故事之所以能让人为其动容，其美学意味或许就在于这种旷远超绝的人生态度会让一切胆怯、凶残都显得苍白而卑俗：青山所谓的“悠悠不已之志”如果从这个意义上理解，就会显得很美。

精神气质的境界高低关涉到很多先天的因素，然而就后天的培养而言，读书或许是一条改变气质的途径。明代的很多琴书都会抄录这样一首诗：“左手吟猱绰注，右手轻重疾徐。更有一般难说，其人须是读书。”的确，尽管读书并不等同于修养，但是多读好书确实可以增长人的见识、开阔人的视野；更重要的，是能够让人意识到在平庸的日常生活之外还有一片意想不到的广阔的精神世界，由此在读书的过程中人的精神气质也很可能会在不知不觉中发生改变，从而达到“逸”况中所说的“有一种安闲自如之景象，尽是潇洒不群之天趣”——倘若这种旷远的精神气质能够在指下弦上充分表现出来的话，那一定是非常美妙的音乐吧。

《乐志》曰^①：“琴有正声，有间声^②。其声正直和雅，合于律吕，谓之正声；此雅颂之音，古乐之作也。其声间杂繁促，不协律吕^③，谓之间声；此郑卫之音^④，俗乐之作也。雅颂之音理^⑤，而民正；郑卫之曲动，而心淫^⑥。然则如之何而可就正乎^⑦？必也黄钟以生之^⑧，中正以平之^⑨，确乎郑卫不能入也。”按此论，则琴固有时、古之辨矣^⑩。大都声争而媚耳者^⑪，吾知其时也；音澹而会心者，吾知其古也。而音出于声，声先败，则不可复求于音。故媚耳之声，不特为其疾速也^⑫，为其远于大雅也；会心之音，非独为其延缓也，为其沦于俗响也^⑬。俗响不入，渊乎大雅，则其声不争，而音自古矣。

【注释】

①《乐志》：指宋代陈旸《乐书》。本段文字原文见《乐书》卷九十六：“莫非声也，有正声焉，有间声焉。故其声正直和雅，合于律吕，谓之正声；此雅颂之音，古乐之发也。其声间杂繁促，不协律吕，谓之间声；此郑卫之音，俗乐之发也。雅颂之音理，而民正；郑卫之曲动，而心淫。然则如之何而可不过乎？黄钟以生之，中正以平之，确乎郑卫不能入也。”

②间声：指变宫、变徵等不入正调的乐声。与《乐书》时代相近的沈括《补笔谈》有言：“变宫在宫、羽之间，变徵在角、徵之间，皆非正声，故其声庞杂破碎，不入本均，流以为郑卫，但爱其清焦，而不复古人纯正之音。唯琴独为正声者，以其无间声以杂之也。”可作参考。

③协：和洽。

④郑卫：春秋时期郑、卫两国的歌诗风格轻靡淫逸，故后世以郑卫之音代表俗乐。

⑤理：整治（音乐）。这里当指演奏。

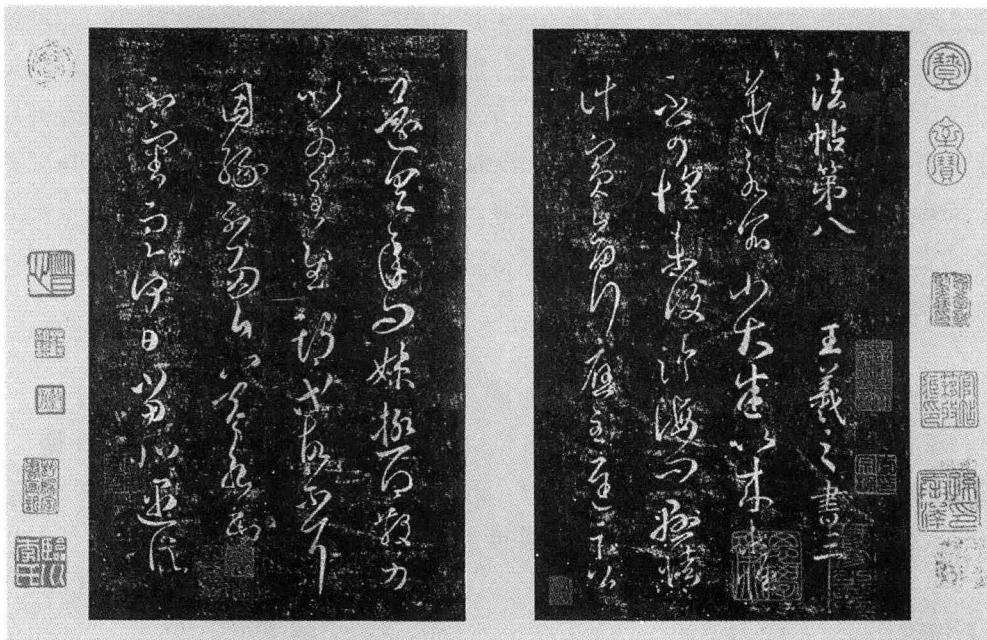
⑥淫：淫佚，放纵。

⑦就：接近，归向。

⑧黄钟以生之：用黄钟为宫来变生十二律。《吕氏春秋》：“黄钟之宫，律吕之本。”

⑨中正：声音温雅平和。晋李轨注扬雄《法言》：“中正者，宫商温雅也。”“声平和，则郑卫不能入也。”平：治理，节制。

⑩固：本来。时：流俗。



宋《淳化阁帖》

后人所谓之“古”，多是此等真伪莫辨、笔法不明之刻帖，天赋高者如王觉斯，自能别出心裁而成一代大家，然他人则多以痴钝为浑厚，欣欣自得于“古”，反谓真龙为伪。

⑪大都：大致。声争：声响繁乱。

⑫特：只。

⑬为其沦于俗响也：“沦”字疑有误，此处当表示“不沦”之意。无论作何种修改，整体解释为“不同于俗响”当无疑义。

【译文】

《乐志》说：“琴有正声，有间声。声音正直和雅、与律吕相合的，称为正声；这是雅颂之声，是古乐。声音错杂繁乱、与律吕不相协和的，称为间声；这是郑卫之音，是俗乐。如果雅颂之音传播了，那么民风就会端正；如果郑卫之声流行了，那么民心就会放纵。既然如此，那么怎样才能归向正道呢？一定要用黄钟为宫来变生律吕，并将音乐节制得温雅平和，这样郑卫之声就无法混入其中了。”按照这样的论述，那么琴本来就存在“时”、“古”的差别。大致说来，声响繁杂而娱耳的，我知道这是时调；乐曲平淡而会心的，我知道这是古音。而曲调来自于声响的组合，声响先败乱了的话，那么也无法再对乐曲有什么期待。所以娱耳的声响，不只是因为它速度快，而更是因为它远离了大雅；会心的曲调，不只是因为它速度慢，而更是因为它不同于俗响。音乐中不掺杂俗响，深于大雅之道，那么它的声响就不会繁杂，曲调也会自然入“古”了。

然粗率疑于古朴，疏慵疑于冲澹，似超于时，而实病于古。病于古，与病于时者奚以异^①？必融其粗率^②，振其疏慵^③，而后下指不落时调。其为音也，宽裕温庞^④，不事小巧^⑤，而古雅自见。一室之中，宛在深山邃谷，老木寒泉，风声簌簌，令人有遗世独立之思，此能进于古者矣。

【注释】

①奚：何。

②融其粗率：粗率，当指声音曲调因缺乏锤炼磨洗而少有光采。见“采”况：“经几煅

炼，始融其粗迹，露其光芒。”

③振其疏慵：慵，懒散。疏慵当指曲调散漫而不挺拔。见“健”况：“要知健处即指之灵处，而冲和之调，无疏慵之病矣。”

④温庞：温和宽厚。庞，厚。《楚辞·九章·惜往日》：“心纯庞而不泄也。”

⑤事：从事，做。

【译文】

然而粗率很容易和古朴混淆，疏慵也很容易和冲澹混淆，有些音乐似乎高出流俗之调，但其实它的弊病就在于“古”。其弊在“古”和其弊在“时”，又哪会有什么差别呢？一定要将粗率的声响锤炼磨洗得很有光采，并使散漫的曲调得以振作挺拔，而后下指弹琴才能真正不沦为流俗之调。弹出来的音乐宽博温厚，不在小巧工细上钻营，而古雅的格调自然就会表现出来。即使只是在一室之内，也宛如在深山幽谷之间，对着老树寒泉，听着簌簌风声，让人不由得产生远离俗世的超越之想——这就是能够进入“古”了。

【点评】

在“古”况的一开始，青山就引用了北宋陈旸《乐书》中的一大段论述，来为本况确立基调。但是一方面，陈旸《乐书》的这段文字其实并没有在论述琴学，将首句改为“琴有正声，有间声”实在是出于青山自己的主张；另一方面，如果我们注意到与陈旸大致同时代的苏轼在《琴非雅声》中所说的那段话——“世以琴为雅声，过矣！琴正古之郑卫耳。今世所谓郑卫者，乃皆胡部，非复中华之声”——那么我们又实在会觉得青山的这一改动颇有一些讽刺的效果。

其实从“古”况的第一段来说，确实没有什么新意。对“声争而媚耳”的批判，在“清”况中早有论述：“究夫曲调之清，则最忌连连弹去，亟亟求完，但欲热闹娱耳，不知意趣何在：斯则流于浊矣”；而批判的诛心程度，也远不及之后“雅”况中“苦思求售，去故谋新”这八个字。所以在“古”况的第一段中我们会发现，“雅”字出现得竟然不比“古”字少——这未免会让人觉得青山有些捉襟见肘了。

事实上，无论是“古”还是“雅”，当它以语词的形式构建出一对一对的矛盾时，往往会对音乐本身造成相当的破坏。严天池《松弦馆琴谱》的序言中有一段话其实很好玩：“唐玄宗闻奏琴，急召花奴持羯鼓涤秽。今人闻琴，谁不思羯鼓者。……时师偏习繁声，而余独幽闲寄致，慕渊明之抚无弦者，殆秽而又秽矣。”也就是说，当时人特别喜欢快速的、节奏感很强的曲子，严天池则很反感这样的审美取向（在这一点上青山和天池也有一定的类似之处，详见“迟”况点评）。然而问题的关键在于，严天池刻意构造出了一个二元对立的矛盾，而将自己置于矛盾的一方。这个矛盾是由下列要素构成的：“节奏感强烈—曲速快—时俗”以及“节奏感不强—曲速慢—古雅”。姑且不论将自己限定在特定的风格中的做法本身就限制了艺术的发展，仅仅就“古雅”一词而言，如果说“古雅”的曲子一般不求节奏感强烈、不求曲速太快、不以吸引听众为目标，那自然也不失为一种无可厚非的风格；但是倘若过于突出所谓的“古雅”与“时俗”的矛盾，那么便一定会变质成“因为节奏感不强、因为慢、因为没有人想听，所以古、所以雅”的怪论。

而且相对而言，以“雅—俗”论高下固然也未必在所有情况中都妥当，但是无论怎样却要比以“古—今”论高下好得多（关于雅俗的具体论述，留在“雅”况中展开）。道理很简单：无论在什么时代，人们确实能够将两首琴曲拿出来比较，并认为其中的某一首比另一首更“雅”；不管是否正确，总是一种有据可依的个人选择。然而对于古代缺乏录音条件的情况而言，当一个人说一首乐曲比另一首乐曲更能体现“古”意时，这种说法很可能既无法证真，也无法证伪：于是只能说，这只是他自己所认定的“古”而已。

翻看明代的琴谱，会发现一个很有意思的现象：在明代前中期的琴谱中，大量存在着彼此相同的所谓“弹琴要则”，如“五功”、“五能”、“十善”、“十疵”、“九不祥（详）”、“十二病”之类。但是到了明代后期，琴谱中就出现了一些前所未有的内容，比如说天启三年（1623）的《乐仙琴谱》中就出现了一段很好玩的白话：

假如定了弦，先将右手空挑七弦，作个“仙”字；用左手名指按着五弦的十徽，右手勾五弦，应个“翁”字——乃是小间勾。又将右手空挑七弦，作个“仙”字；用左手大指按着

四弦的九徽，右手勾四弦，应个“翁”字——乃是大间勾。余弦类推。(《和弦间勾说》)

这段文字足以让人哑然失笑，但是有意思的地方在于，它和比它早十年左右的《松弦馆琴谱》一样，也同样在强调其法乃“古”：

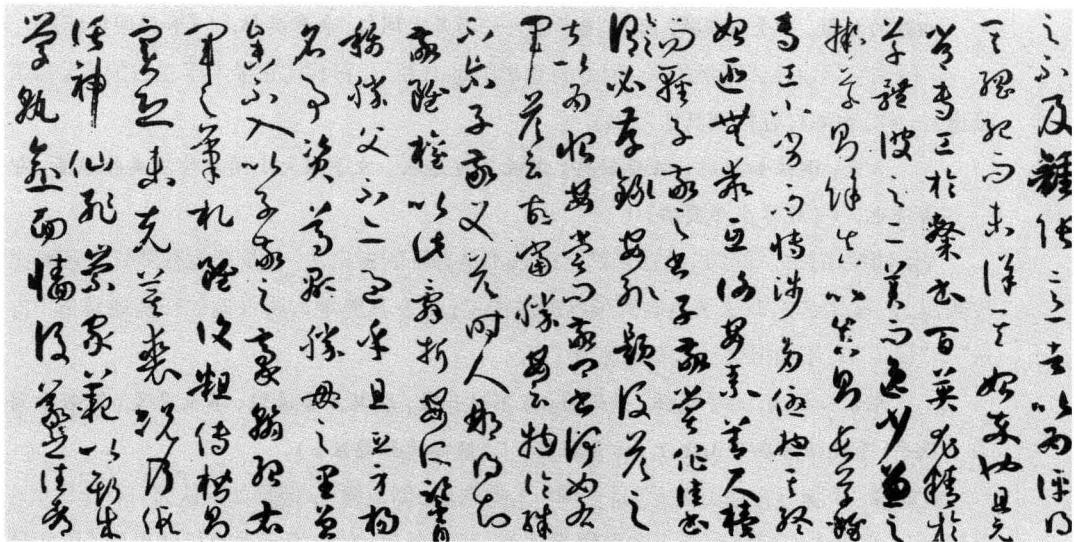
古云：调弦如把脉，俱要轻些。催放不可造次。左手照大小间勾按法类推试音，即古法也。(《放琴坐席要法》)

《乐仙琴谱》的“间勾”之法虽然已远远不是真正的古指法，但是毕竟在调弦上还算比较实用，散按结合的调弦法也确实可以溯源很早；而在其他地方所强调的一些所谓的“古法”、“秘传”就不由得会让人有些惊讶了：

凡古人之法，右手鸣弦，必近岳山，不过一徽，取其声音清脆，不至皮慢。假若偷闲歌手，手腕必落在岳山之上，方是秘传。(《鼓琴鸣弦要法》)

假如说“手腕落在岳山之上”是一种个人的选择，倒也罢了；但是如果认为只有这样“方是秘传”，那无论如何都会让人觉得很难理解。可以想见，如果严天池有机会看到《乐仙琴谱》的话，可能会非常愤怒地指责这样的“秘传”为庸俗之极；然而问题的关键是，它和《松弦馆琴谱》一样，都将“古”作为了旗号。哪一种“古”更“古”？我们不得而知。但仅就能够知道的情况而言，我们只能说至少在《神奇秘谱》中的真正的古曲、在《琴书大全》中的真正的古指法，无论是对于严天池还是《乐仙琴谱》的作者来说，很可能都是完全无法想见的。即使将这些古曲和古指法出示在他们面前，他们也未必能够将其作为真正的“古”而接受。

这一点在书法墨迹的流传史中可以找到一个很好的参照。启功先生在《论书绝句》的解说中曾谈及唐代孙过庭的《书谱》墨迹复出人间时所遭受的对待：“及墨迹复出，笔踪墨渖，轻重可见，而群疑蜂起，莫衷一是矣。疑者以为宋元人临者有之，以为明清人自停云馆帖摹出者有之，其故无他，点画不与枣板上草书相似耳。最可异者，真本太清楼刻残帙出，观者固信其真矣，字字校之，与墨迹悉符，而疑墨迹者依然如故焉。”明明对着《书谱》的真迹，却因为真迹和自“古”以来的刻帖不同反而怀疑真迹，这确实让人觉得有些好笑；但是为什么那些怀疑者无法接受真迹呢？启功先生认为是因为“点画中之浓淡，刻本无而墨迹有”；



唐·孙过庭《书谱》(部分)

《书谱》真迹为后人所疑，只因笔法不合后人眼中之“古”耳。

然而或许更重要的原因是，真迹的出现使得以“古”为尊的书法“道统”失去了依凭：人们原本会用自己的书法和古代流传的刻帖的相似程度（哪怕刻帖本身很失真，但是只要被认定为“古”，就自然会受到推崇）来证明自己的书法水平，而一旦承认墨迹为真，那就无疑造成了对自我价值的否定：毕竟很多人都需要将自己放置在一个虚构的“古—今”矛盾中才能确认自我的价值。

唐代刘长卿有诗云：“古调虽自爱，今人多不弹。”对于刘长卿本人来说，这或许确实是出自内心的叹息；但是倘若用自己所认定的“古”来作为一个评价乐曲演奏的标准的话，那所构造出的“古”与“时”的矛盾就只能是一种虚构：往好里说可能是对一种理想信念的坚持，倒也能让人不失敬意；等而下之的，其目的在很大程度上也只是为了证明自己不入耳的演奏之存在的合理性而已。幸好青山毕竟还算比较清醒：“然粗率疑于古朴，疏慵疑于冲

澹，似超于时，而实病于古。病于古，与病于时者奚以异？”

单以这句话而论，我们也是要为青山拍案叫绝的：这不愧是一位真正艺术家的判断能力！与繁促媚耳之声相对的不仅可能是古朴和冲澹，也完全有可能是粗率和疏慵。因此，“必融其粗率，振其疏慵，而后下指不落时调”——这才是真正地从艺术本位出发所提出的要求！在《大还阁琴谱·抚弦七忌》中青山又说：“一忌学慢无法。盖慢有度有候，故能款款曲曲，令人会心。虽曰慢调，而中心必有缓急相间以成结构。若无法者，惟知弹慢而无节奏，则意味索然，何堪入耳。”这样的说法和《西麓堂琴统·节奏要诀》更有着异曲同工之妙：“凡云‘节’者，节其繁乱而急促；‘奏’者，奏其缓慢而失度之声，使其吟猱有度，起伏合节，一曲之中，想古人用意处，抑扬高下而取与之，此节奏之要也。”

“想古人用意处”和盲目崇“古”有什么区别？区别就在于，如果是前者，那么我们在乐

曲的轻重缓急中所面对的不是“古”，而是“人”。喜欢一首乐曲，不是因为它产生于古代，而是因为它是某位音乐家的出色的创作，只不过这位音乐家已作古人而已（比如就时间最近的“古人”来说，我们喜欢“老八张”中老一辈琴家的演奏，并不是因为演奏者是老一辈琴家，所以才把他们捧得很高，而是因为他们的演奏中确实有很多今天少有人及的精彩之处）；演奏一首乐曲，也不是要刻意地追求所谓的“古拙”，而是应该用最到位的指法，把你所体悟到的曲意最精准地表现出来——由此，才是真正超越时空的以心传心。这样弹出的乐曲有可能比较容易得到欣赏，也有可能只有你自己才会喜欢；但无论如何，这首乐曲真正属于了你，你也在这首乐曲中感受到了真正的意趣。

也许古琴音乐比起其他中国传统艺术来存在着一个相当大的不同之处：比如说文学，我们可以直接面对古人的诗词歌赋，并以此为参照来看待我们自己的创作；比如说书法，尽管如上文所举的例子那样，人也很容易在失真的“古”中迷失自己，但是毕竟还有可能接触到元气淋漓的古代墨迹；然而古琴音乐则完全不同：由于缺乏音响记录，我们几乎不可能了解到一个世纪之前的古人的实际演奏状态。所以如果说其他艺术在崇“古”时，这个“古”还能有众多千百年前的实际对应对象的话，那么对于古琴艺术而言，除了尘封数百年的琴谱以及老一辈琴家几十年前的少数录音之外，“古”在很大程度上其实只剩下一个语词。同样的，在今天这个时代，人们会时时将“传统”一词挂在口头，并以是否符合“传统”作为标准来衡量艺术水平的高下。然而应该时时提醒自己的是，艺术的水准只能用艺术本身来衡量；我们需要尊重传统，但同时必须要区分所尊重的传统究竟是具有真正艺术内涵的传统，还只是一个任人妆点的空洞标语。回到古琴来说，既然我们今天比起古人来最大的幸运就是还有机会聆听老一辈琴家的精彩录音，那么我们所更应该做的，就是在聆听和学习中逐渐学会区分“粗率”和“古朴”、辨别“疏慵”和“冲澹”、判断是“繁杂”还是“绚丽”、明析是“媚耳”还是“美妙”；由此再逐渐上溯到同样作为“古”之对应内容的古代琴谱，并在各种古代琴谱中复活古人的生动气息——这样，才真正可以称得上是继承传统吧！

弦索之行于世也^①，其声艳而可悦也。独琴之为器，焚香静对，不入歌舞场中；琴之为音，孤高岑寂，不杂丝竹伴内^②。清泉白石，皓月疏风^③，翛翛自得^④，使听之者游思缥缈，娱乐之心不知何去——斯之谓“澹”。舍艳而相遇于澹者，世之高人韵士也^⑤。而澹固未易言也^⑥。祛邪而存正^⑦，黜俗而归雅^⑧，舍媚而还淳^⑨，不着意于澹，而澹之妙自臻^⑩。

【注释】

①弦索：金、元以来对三弦、琵琶等弦乐器的统称。又：金、元以来北方戏曲曲艺常以这些弦乐器作为伴奏，后人因以“弦索”作为北曲的代称。

②丝竹：这里指琴瑟之外的各种管弦乐器。

③皓：明亮。

④翛翛（xiāo）：无拘无束，自由自在。出自《庄子·大宗师》：“翛然而往，翛然而来而已矣。”

⑤韵士：有风雅韵致的人。

⑥固：实在。

⑦祛（qū）：除去。

⑧黜（chù）：排斥。

⑨淳：质朴，专一。

⑩臻（zhēn）：达到。

【译文】

弦索在社会上很流行，它的声音相当华丽动听。但唯有琴这种乐器，却需要焚香静对，不适合进入歌舞场中演奏；琴作为音乐，也有一种孤高寂寥之致，不宜与丝竹为伍。琴声就



元·倪瓒《容膝斋图》

云林之画，久看不厌，由此知恬澹之妙。

像清泉白石、皓月疏风那样悠然自在，能够使听琴的人神游思举于玄妙之境，追求感官娱乐的念头也会消失得无影无踪——这就叫做“澹”。舍弃华丽而在“澹”中得趣的人，是世间的高人雅士。但是“澹”实在是不容易说清楚的。祛除淫佚而保留正声，排斥俗响而复归雅韵，舍弃繁媚而回到淳朴，不刻意去追求“澹”，而“澹”的妙处自然就会表现出来。

夫琴之元音^①，本自澹也。制之为操，其文情冲乎澹也^②。吾调之以澹^③，合乎古人，不必谐于众也^④。每山居深静^⑤，林木扶苏^⑥，清风入弦，绝去炎嚣^⑦，虚徐其韵^⑧，所出皆至音，所得皆真趣。不禁怡然吟赏^⑨，喟然云^⑩：“吾爱此情，不皴不竞^⑪；吾爱此味，如雪如冰；吾爱此响，松之风而竹之雨，涧之滴而波之涛也。有寤寐于澹之中而已矣^⑫！”

【注释】

①元音：纯正的本音。

②文情：文才或文章的情致。清李渔《闲情偶寄·词曲上·结构》：“作传奇者，能以头绪忌繁四字，刻刻关心，则思路不分，文情专一。”此指曲调所流露的情趣。冲乎澹也：与前面“本自澹也”结合起来看，这里的“冲”应解释为“深”，“冲乎澹也”即澹的程度更为加深。

③调：调和音曲，这里指演奏。

④谐：谐和，调和。

⑤每：常常。

⑥扶苏：即“扶疏”，树木枝繁叶茂的样子。陶渊明《读〈山海经〉》诗：“孟夏草木长，绕屋树扶疏。”

⑦炎嚣：指俗世的喧闹。炎，热闹。嚣，喧嚣。

⑧虚徐：虚，虚柔冲澹。徐，缓慢从容。这里都是使动用法。

⑨怡然：愉快，和悦。

⑩喟(kuì)：叹息。

⑪不练习竟：出自《诗经·商颂·长发》：“不竟不练习，不刚不柔。”《毛传》：“练习，急也。”朱熹《诗集传》：“竟，强；练习，缓也。”按：现在又有学者据出土文献考证，认为“不竟不练习”与“不刚不柔”意思相近。从上文的“吾爱此情”来看，或许将这句话解释为“没有急躁争竞之心”更接近于青山的本意。

⑫寤寐(wù mèi)于澹之中：当指日夜沉浸在“澹”中探求玩味。寤，睡醒。寐，睡着。

【译文】

琴的音色本来就是“澹”的。制成琴曲，其曲调中的情致就更加“澹”了。我用“澹”的格调来演奏，便能与古人相合，而不一定要迎合世人的口味。每每在山居深静之时，身处于繁茂的林木之间，感受清风在弦间拂过，扫尽一切喧嚣，让声韵虚柔从容地从指下流出，出来的都是至美的音调，所得的都是真妙的意趣。我不禁愉快地吟味赏玩，感叹道：“我喜爱这

不急躁也无争竞的情趣，我喜爱这如冰雪一般纯净的况味，我也喜爱这样的响声——这样的响声就像是松风竹雨，润滴波涛一样。真想日夜沉浸在‘澹’中探求玩味啊！”

【点评】

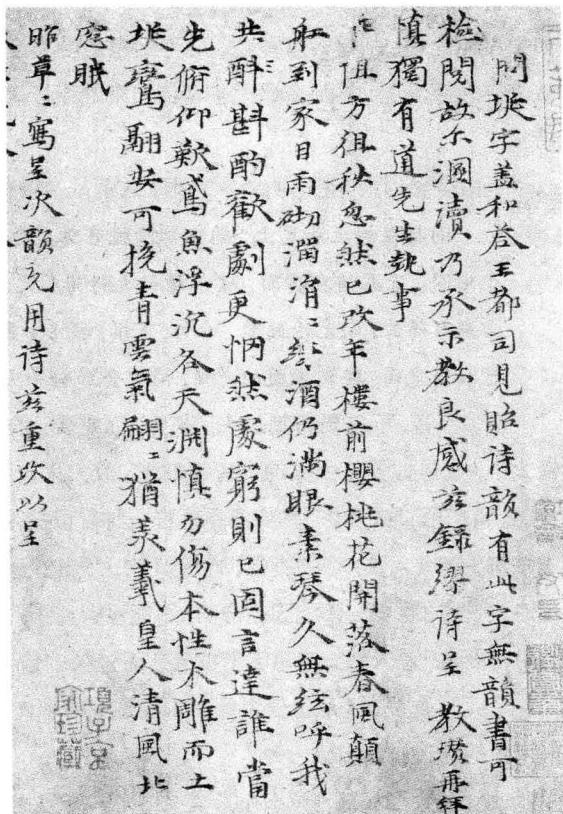
在看待“澹”况时，或许首先需要澄清的一个问题是，当“澹”字被简化成“淡”字后，我们往往会从“淡乎寡味”的角度来理解“澹”。诚然，在古代的很多文献中“澹”和“淡”字确实是被混用的（比如说连“枯淡”一词在极少数的文献中也会作“枯澹”），假借现象大量存在；但是这两个词的意思从其典型的用例上来说，却存在着很大的差别：“澹”在表达“恬澹”、“澹泊”的意思时，其实是“憺”字的假借，意为恬静、安缓；而“淡”则意指味道很薄或者无味。因此，在和“静”连用时，“澹”的用例要多于“淡”；而在和“味”连用时，则“淡”的用例远多于“澹”。两者当然有相通之处——恬澹之音，其味自淡——所以如果要将“澹”况和下面的“恬”况解释清楚的话，那恐怕也要同时涉及这两者。在“澹”这一况中，我们首先来看看恬静、安缓之“澹”，而与“味”相连的“澹（淡）”，则放到下一况再说。

青山说：“琴之为器，焚香静对，不入歌舞场中；琴之为音，孤高岑寂，不杂丝竹伴内。”这句话放到今天，或许很多琴人都会对其嗤之以鼻：现在是什么年代了，古琴难道就不应该上舞台表演吗？古琴难道就不能和其他丝竹乐器合奏吗？如果不上台表演古琴又如何能够让更多的人了解呢？如果不和其他乐器合奏又如何能够拓展古琴的音乐表现？这些问题自然都有其道理，但是必须首先要考虑的一点是：古琴作为一种乐器，是否具有不同于其他乐器的特殊性？

在中国的各种乐器中，论整体音色的沉厚和音色层次的丰富，古琴当居其首。但音色沉厚和丰富的另外一面，就是其音量很难达到在舞台上直接演出的效果（丝弦更是如此）；如果用扩音器的话，传出来的声音就难免有些失真。当然，更重要的问题是一旦上了舞台，那么演奏者就往往自觉或不自觉地打点起上舞台的心态。何谓“舞台心态”？我们都知道，站在舞台上的主持人是很难心平气和地像平时一样说话的，在面对舞台下的观众时，他的语音语调都会变得相当夸张，尽管这声音仍属于他自己；而古琴独有的音量和音色则使人更有

可能忘却演奏者和听众的不同立场，从而回到一种日常交谈中的随意状态：或是和二三知己小聚，或是独坐静对——一个人弹琴时，似乎也是通过琴曲和自己的内心交谈。换句话说，古琴更有可能接近“说话”、“交谈”而非“唱歌”、“表演”。从这一点而言，相比起其他大多数乐器来，古琴在表现个人的气质方面的确更容易达到真切自然；也正是从这一点来说，当其他大多数乐器在音量和音质方面都更适合于舞台表演时，古琴就自然很难与其他乐器进行合奏了（或许琴瑟、琴箫的合奏可谓特例）。青山认为“琴之元音，本自澹也”，说的也就是这个意思。

比如说已故琴家苏州吴兆基先生的琴曲，很多人痴迷其中，但也有人认为只是平平无奇。其间的差异或许很大程度上在于评价的角度不同：如果以舞台演奏的标准来衡量，那么从音乐的舞台效果——诸如音量的对比、节奏的戏剧性变化等方面——来看，吴先生的琴曲确实显得相当平淡；但是，如果能够以日常交谈的心情来欣赏吴先生的琴曲的话，那么无论是《渔歌》、《潇湘》，还是《阳春》、《秋塞》，都会让人觉得似乎是一位饱经沧桑的老人在向你温和地诉说着什么：你不是作为观众在欣赏表演，你是在和吴先生促膝交谈。由此，人就会慢慢地沉浸于



云林之书，亦如其画之澹逸。

这种促膝而谈的愉悦之中，就会觉得这样的音乐胜义纷出、百听不厌。

笔者无意于全盘否定古琴的舞台表演，毕竟通过舞台表演可以让更多的人有机会了解古琴；但问题的关键是，当我们逐渐习惯于将音乐的目的指向舞台表演之后，这种小聚交谈式的音乐是否也应该得以保留其在音乐世界中的一席之地？

青山说：“吾爱此响，松之风而竹之雨，涧之滴而波之涛也”，这里所使用的意象是深可玩味的。倘若是在欢快热闹的氛围之中，松风竹雨的细微声响是否能够引起人们的注意？如果不能的话，那是否就能说，这种细微声响完全没有存在的意义？而如果我们还愿意承认其存在意义的话，那么通过扩音器出来的声音是否仍然能使这种声响的独特价值得到保持？

不由得想到余光中《听听那冷雨》这篇散文中颇得听雨之趣的一段话：

雨打在树上和瓦上，韵律都清脆可听。尤其是铿铿敲在屋瓦上，那古老的音乐，属于中国。王禹偁在黄冈，破如椽的大竹为屋瓦。据说住在竹楼上面，急雨声如瀑布，密雪声比碎玉，而无论鼓琴，咏诗，下棋，投壶，共鸣的效果都特别好。这样岂不像是住在竹和简里面，任何细脆的声响，怕都会加倍夸大，反而令人耳朵过敏吧。

很多声音，不是要将其放大了来听，而是要让自己入静了来听。自己的心静不了，便怪声音太小，或是偏要把所有的声音都夸张、放大来折磨自己的耳朵，那问题也只能是出在自己身上。青山所谓的“澹”其实便是这样一种早已被很多人忘却的静中之趣：“每山居深静，林木扶苏，清风入弦，绝去炎嚣，虚徐其韵，所出皆至音，所得皆真趣。”我们经常会说，要顺应时代进步的要求，不能因循守旧，不能没有创新，这样的说法未尝没有道理；但是，所谓的“时代要求”是否就一定意味着摈弃所有过往的价值和意趣，把人改造得面目全非？

余英时教授在《从价值系统看中国文化的现代意义》一文中对“进步”这一问题有一段很精彩的论述：

《大学》说“知止而后有定，定而后能静，静而后能安，安而后能虑，虑而后能得”，这段话大致能说明内倾文化的特性所在。这里止、定、静、安等本来都是指个人

的心理状态而言的，但也未尝不适用于中国文化的一般表现。18世纪以来，“进步”成为西方现代化的一个中心观念。从“进步”的观点来看，安定静止自然一无足取。黑格尔看不起中国文化的主要根据之一便是说中国从来没有进步过。“五四”时代中国人的自我批判也着眼于。我个人也不以为仅靠安定静止便足以使中国文化适应现代的生活。中国现代化自然不能不“动”、不“进”，在科学、技术、经济各方面尤其如此。但是今天西方的危机却正在“动”而不能“静”、“进”而不能“止”、“富”而不能“安”、“乱”而不能“定”。最近二三十年来，“进步”已不再是西方文化的最高价值之一了。……现代生活中物质丰裕和精神贫困的尖锐对照是有目共睹的。存在主义所揭发的关于现代人心理失调的种种现象如焦虑、怖栗、无家感、疏离感等，更是无可否认的。如果说在现代化的早期，安、定、静、止之类的价值观念是不适应的，那么在即将进入“现代以后”的现阶段，这些观念则十分值得我们正视了。

或许现在的问题是，当人们已然忘却了什么是“恬澹之趣”、又如何获得“恬澹之趣”之后，反过来却以“时代进步”为借口排斥、否定这种“恬澹之趣”之存在的合理性；既然已经无法再回归于澹然，那么人就只能在一种自以为是的选择中变得越来越焦躁、越来越依靠于刺激感官的娱乐来缓解焦躁，然后在娱乐刺激中又变得愈加焦躁——这不能不说是一个很可悲的恶性循环。

正因为如此，对于当代社会中的各种艺术来说，“澹”这一况的意义都是尤为重要的。青山说：“吾调之以澹，合乎古人，不必谐于众也。”这里的“合乎古人”并非以“古”为标榜的附庸风雅，而是超于“时代要求”之上的、属于“人”自身的意义实现——所谓“合乎古人”，其重点并不在于“古”，而在于一种超越时空的、人之所以为“人”所应具有的生活状态；而“不必谐于众”又不等于“必不谐于众”，其中所体现的完全是一个人从成就自我的角度出发的、自觉自愿的选择。如果能够理解这一点，那么人就自然不会满足于刺激感官的娱乐，而能逐渐领悟青山所说的“澹”之境界：“清泉白石，皓月疏风，翛翛自得，使听之者游思缥缈，娱乐之心不知何去——斯之谓‘澹’。”

但是另一方面，“澹固未易言也”。比如说青山所言，琴须“焚香静对”。“焚香静对”从其出发点而言，是为了使人能够进入一个隔离于喧嚣的环境，暂时忘却世间的纷纷扰扰，从而更容易入静，回归于本真的自我。然而这两者之间其实并没有绝对的因果关系：人不是因为焚香就一定能入静，而人的入静也未必一定要焚香。其实对于琴人来说，最好的入静功夫便是弹琴。不仅是在手上弹，更要在心里弹。在任何环境之中——哪怕窗外就是闹市，哪怕手头没有琴——也完全可以在心里反复地过一首乐曲的旋律，由此实现内心宁静与外界纷扰的隔离，所谓“心远地自偏”即是指此。如果能够做到这一点，那么即使到舞台上演出，也能够做到“旁若无人”，就像独自面对古琴练习一样，发出自己本真的声音。相反，倘若执著于焚香，执著于清静的环境，执著于舞台表演的反面而将琴曲弹得支离破碎却还以为是文人雅趣，那就不能不说是一种无聊做作了。所以青山说：“祛邪而存正，黜俗而归雅，舍媚而还淳，不着意于澹，而澹之妙自臻。”“邪”的反面可能是另一种“邪”，“俗”的反面可能是另一种“俗”，“媚”的反面也完全有可能是另一种“媚”——《二十四诗品·冲澹》有言：“脱有形似，入手已违”；真正的“正”、“雅”、“淳”，都是必须要在“不着意于澹，而澹之妙自臻”这句话中细细品味的。

一曰恬

诸声澹则无味^①，琴声澹则益有味。味者何？恬是已。味从气出，故恬也。

【注释】

①诸声：指琴之外的其他各种乐器之声。

【译文】

其他各种乐器的声音一旦平澹了就会枯乏无味，琴声平澹了却更加有味。味是什么？就是“恬”。味来自于乐曲演奏中精神气息的流动，所以表现为“恬”。

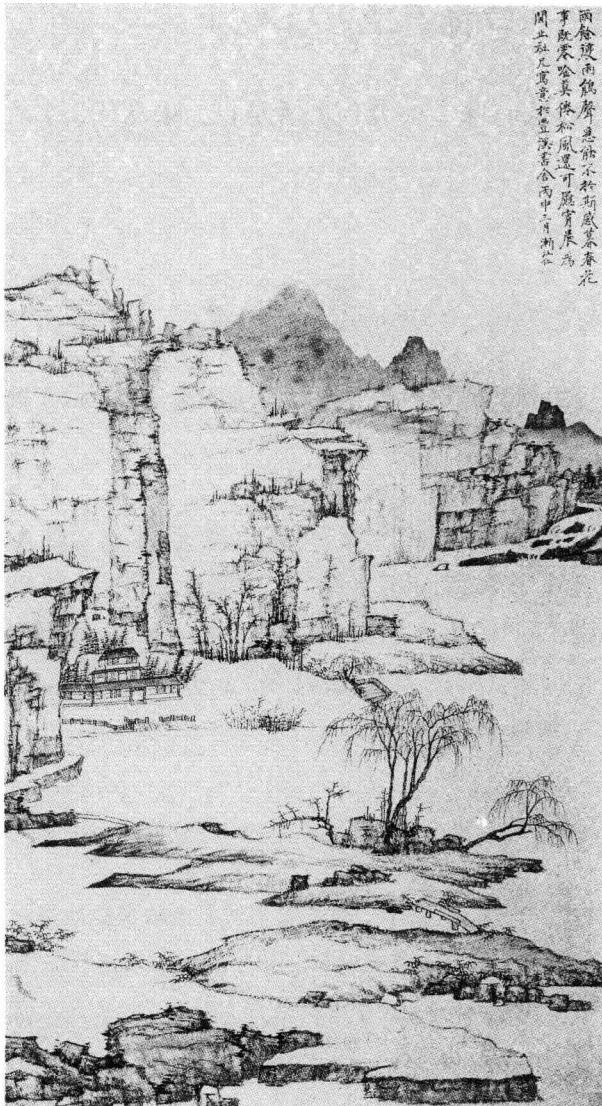
夫恬不易生，澹不易到。唯操至妙来^①，则可澹；澹至妙来，则生恬；恬至妙来，则愈澹而不厌。故于兴到而不自纵^②，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓。及睨其下指也^③，具见君子之质^④，冲然有德之养^⑤，绝无雄竞柔媚态^⑥。不味而味，则为水中之乳泉^⑦；不馥而馥^⑧，则为蕊中之兰茝^⑨。吾于此参之^⑩，恬味得矣。

【注释】

①操：弹奏。

②兴到：和下面的“气到”、“情到”、“意到”一样，都是表示演奏者的演奏状态一时所流露出的各种变化，这些变化会影响到乐曲的表现效果。因此在“重”况中青山就说：“情至而轻，气至而重，性固然也。”唐代殷璠《河岳英灵集序》中有“神来气来情来”之说，与此类似。兴，兴致，兴味。

③及：等到。睨(nì)其下指：从上下文看，这里似乎虚构出了一位深悟琴中恬澹之味



清·弘仁《雨余柳色图》

弘仁师之画我亦爱之，于疏澹恬静之中，偏有萧瑟幽冷之意。

的有德君子。睨，视、看。

④见：同“现”。

⑤冲然：冲和澹泊。

⑥雄竞：雄强争竞。

⑦乳泉：甘美而清冽的泉水。

⑧馥(fù)：香气。

⑨蕊：这里指花。兰茝(zhǐ，又读chǎi)：兰、茝皆为香草之名。《楚辞·九歌·湘夫人》：“沅有茝兮澧有兰。”

⑩参：参详，领悟。

【译文】

“恬”是不容易产生的，“澹”也不容易达到。只有弹奏到神妙时才会达到“澹”；“澹”达到神妙时则会产生“恬”；“恬”达到神妙时，乐曲就会越发平澹却使人感到厌倦。正因为领悟到了恬澹之味，所以在兴致高涨的时候不会自我放纵，意气充沛的时候不会自我逞豪，真情流露的时候不会自扰其心，意有所至的时候也不会自饰夸张。看他下指之时，展现出的是一派君子的气质，冲和澹泊而有道德修养，完全没有雄强争竞或阴柔媚俗之态。就像水中的乳泉一样，不求甘美而自然有清冽之味；就像花中的兰茝一样，不求香浓而自然有清香之气。我在这样的弹奏中参详，于是就领悟了“恬”之滋味。

【点评】

青山说：“味从气出，故恬也。”这意味着“恬”与人的精神状态是密切相关的。的确，如果不把“恬”看作“甜”的假借的话，那么“恬”的本义只是心安。而将“恬”字与“味”相连，恐怕应该是“恬淡(澹)”一词与“淡乎其无味”一语的结合；于是到了嵇康的《答难养生论》中，就有了“以恬澹为至味”的说法。由此，“澹”也就有了“味”，如苏轼在《书黄子思诗集后》中就说：“韦应物、柳宗元发纤秾于简古，寄至味于澹泊。”

但是，为何“至味”是在“澹泊”之中？为何青山也要说“琴声澹则益有味”？不妨先从

诗而论。南宋诗人杨万里在《颐庵诗稿序》中给出了一个很好的比喻：“尝食夫饴与荼乎：人孰不饴之嗜也？初而甘，卒而酸。至于荼也，人病其苦也，然苦未既，而不胜其甘。诗亦如是而已矣。”饴糖当然很甜，很多人都喜欢吃；但是吃得太多的话，喉咙里不觉就泛出一股酸味来，于是自然会让人没兴趣继续品尝了。而与此相反，荼（按：“荼”是一种苦菜，但是在古代“荼”也用来表示“茶”，读者不妨以喝茶的经验来理解）一上口虽然很苦，但是苦味未终，而口中自生甜津，可以品味很久。所以苏轼在《评韩柳诗》中说得好：“所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美，渊明、子厚之流是也。若中边皆枯淡，亦何足道。”“外枯而中膏，似淡而实美”两句话实在是道尽了“澹泊至味”的妙处——枯燥乏味和恬澹之味完全不同：前者只是让人口齿生涩，却全无意趣可言；而后者看似枯淡，但只要静下心来耐心品味，便愈品而味愈出，使人回味不已。

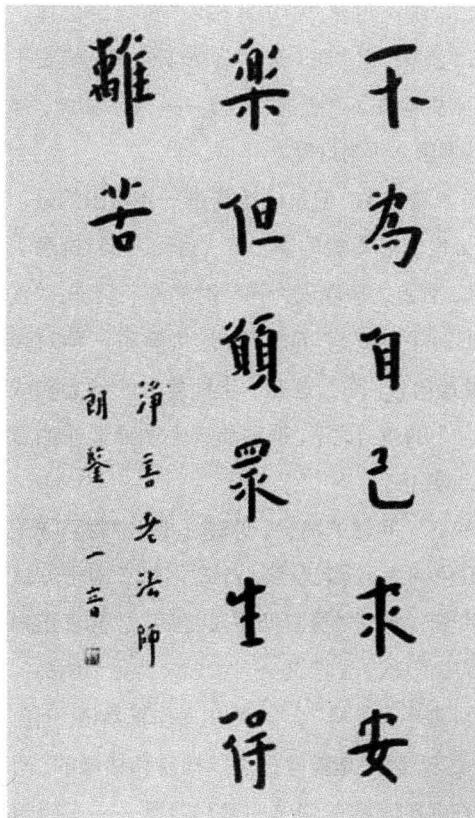
然而正如青山所说的那样：“恬不易生，澹不易到。”无论是对于弹者还是听者而言，要领会这种恬澹之味其实并不容易。陆游在《曾裘父诗集序》中曾言：“感激悲伤，忧时悯己，托情寓物，使人读之，至于太息流涕，固难矣。至于安时处顺，超然事外，不矜不挫，不诬不怼，发为文辞，冲澹简远，读之者遗声利，冥得丧，如见东郭顺子，悠然意消，岂不又难哉！”的确，要用一种感激悲伤的情调来感动读者，已然是相当困难的事情；而要用一种冲澹简远的意趣来让读者沉浸其中，那就更是难上加难了。所以我们不难理解为何在任何时代，冲澹简远的风格永远都不可能在文艺中成为主流——因为这对读者和观众提出了相当高的要求：如果读者和观众的内心充满着躁动，那么恬澹有味和枯淡无味对他们来说其实是毫无区别的；即使出于附庸风雅的目的而鼓吹“恬澹”，所得的“味”恐怕也远不是真味。另一方面，对于创作者来说，为了博得更多观众的欣赏，也往往会迎合观众内心的躁动，而宁可创作出更多的“饴糖”式的入口即甜的作品；至于这些作品是否会让人在反复的欣赏中喉咙发酸，则并不在他们考虑之列。

所以青山说：“唯操至妙来，则可澹；澹至妙来，则生恬；恬至妙来，则愈澹而不厌。”可见真正的“恬”有两种品质：一是“澹”，二是能够让人“澹而不厌”。这两者缺一不可：如

果不“澹”，那迟早会让人泛酸；如果“澹而可厌”，那不过是“中边皆枯淡”的无味之作。这句话同时也很好地揭示出了“澹静”之“澹”和“淡味”之“淡（澹）”的辩证关系：能安于“恬澹”则能识“恬淡”之味，能识“恬淡”之味则更能深入“恬澹”之境——既然如此，那如果希望能够领略琴中的“恬”味的话，究竟该从哪里入手为好呢？

在上一况中已经说道，弹琴是能够帮助琴人进入澹静的。但是这里要进一步指出的是，如果只是在弹琴时对自己说要静下来静下来，那么也未必真能静得下来；相反，倘若执意于澹静，则又很可能会走向刻意和做作。在青山看来，恬澹之味表现为弹琴时的内心状态：“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓。”问题是，这究竟是一种对弹琴状态的要求还是一种对弹琴状态的描述？如果是前者，那么这在一定程度上无疑会构成对人内心情感的限制：在“修身养性”、“惟精惟一”的旗号之下，很容易产生矫揉造作的虚伪；这一点在中国漫长的历史中早有明证，于此不必赘言。

好在中国古代的智者们早已给我们指出了解决这一问题的路径。苏轼在提出“寄至味于澹泊”的同时又说：“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。”对于苏轼来说，“澹泊”中自有“至味”；但是必须要尝尽百味，绚烂之极复归平淡之后，才会真正知道恬澹之味为何可贵。而南宋诗论家葛立方在《韵语阳秋》里把这一层意思说得更为明白：“大抵欲造平淡，当自组丽中来；落其华芬，然后可造平淡之境”，“今之人多作拙易语，而自以为平淡，识者未尝不绝倒也。”平淡之境、恬澹之味，都不是能够托之以拙易和枯燥的，两者之间有着巨大的差别；然而这一差别却往往会在各种言辞的修饰中遭到混淆——有时想想，中国艺术之所以越到后来越难以出现真正一流的作品，最大的问题很可能就在于往往用言辞修饰来代替艺术实践。如在中国文学史中可以很明显地发现，在文学创作发达的时代，文学理论并不多见（或者并不受重视）；而当文学理论渐趋发达之后，同时代的文学创作却往往缺少一流的作品。形诸文字的言辞标准取代了真正的艺术标准。诚然，我们常说，理论来自于实践，但是倘若将理论抽象出来作为一个先行的原则，那么创作就很可能会落入缚手缚脚的俗套或虚伪。（与此相反，一个没有受过正规理论训练的艺术家在评价艺术作



民国·弘一书法

人徒知弘一大师之字无尘俗气，不知无尘俗气正是历尽尘俗之后方得。大师早年之种种入世风流，实为悟道出世之所资。

轼、葛立方论诗文一样，都是强调人的生命力在艺术中的自然实现和自然演变。对于弹琴来说也同样如此：在学琴之初的几年内，只要在技法上能够过关，那不妨各种风格的琴曲都要多听几首，各种流派的琴曲都可以多学几首，在演奏时表现得夸张一点也都没关系，所谓

品时，他很可能会不择言辞，说出一些非常偏激甚至不可思议的话来；但是倘若排除主观的偏见，其实往往可以发现他恰恰在语言之外告诉了我们真正的艺术是什么。）

因此，或许进入平淡之境、领悟恬澹之味的唯一办法，就是摆脱一切符号化、文字化的理论标准，直面艺术本身，并将自己内心真实的情感尽可能准确地在艺术中展现出来。只要不是刻意地在乎是否能够得到别人的欣赏，那么一切尝试都不应该被轻易地否定——这就正如人一生的成长：年轻的时候不妨年少无知，不妨大胆尝试各种实现自我的可能性，而不必故作老成；随着经历渐多、见识渐博、思想渐深，在个人的气质上不待刻意追求就自然会产生一些改变，而且这样的改变也会自然地获得发自内心的认同。青山所谓“君子之质，冲然有德之养，绝无雄竞柔媚态”当即は这种自然改变的结果。

唐代的孙过庭在《书谱》中有言：“初谓未及，中则过之，后乃通会。通会之际，人书俱老。”说的虽然是书法，但是意思和苏

“操千曲而后晓声，观千剑而后识器”——说得通俗一些，不必问这首《流水》是管平湖先生弹的还是其他人弹的，是用钢弦还是丝弦，或者是不是符合“清微淡远”的标准，甚至是不是中国本土的音乐，只管多听多弹；但是无论怎样，需要时时在比较和感悟中问问自己：在我心中一首琴曲最完美的状态应该是怎样的感觉，我又如何能够将这样的状态尽可能准确地表现出来。通过这样长期的且行且思，人就能够慢慢地沉浸于乐曲之中而进入澹静的状态了。

另一方面，在学琴的过程中，自然会形成对琴学的见解和对琴风的偏好。这些都完全没有问题。但是在破除文字障的时候，也要以“读万卷书行万里路”的方式来提高自身的修养。既要听从自己内心的声音，又要随时准备破除“我执”，而探求进一步丰富内心、完善自我的可能——弹琴对于一个人来说，虽然不应该是对内心的限制，却也不应该等同于内心情感的任意宣泄；弹琴是与内心的交流，人需要随时准备着在这样的交流中超越当下的自己。或许对着一张琴，就像对着一个朋友，你在改变它，它也在改变你。久而久之，人的内心就会从自然的发扬走向自然的收敛，从而真正能够领悟到“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓”的“恬澹之味”，真正能够意识到这种“恬澹之味”实在是包含、超越了世间百味的“澹泊至味”。《庄子·刻意》有言：“若夫不刻意而高，无仁义而修，无功名而治，无江海而闲，不道引而寿，无不忘也，无不有也，澹然无极而众美从之，此天地之道，圣人之德也。”忘怀一切，反而能够在恬澹的心境中拥有一切：这种辩证关系，确实是值得好好揣摩的。

一曰逸

先正云^①：“‘以无累之神合有道之器’^②，非有逸致者，则不能也。”第其人必具超逸之品^③，故自发超逸之音。本从性天流出^④，而亦陶冶可到^⑤。如道人弹琴^⑥，琴不清亦清。朱紫阳曰^⑦：“古乐虽不可得而见，但诚实人弹琴，便雍容平淡^⑧。”

【注释】

①先正：前代的贤人。

②“以无累(léi)”句：出自《南史·卷二十八》：“尝聚袁粲舍。初秋凉夕，风月甚美。(褚)彦回援琴奏《别鹤》之曲。官商既调，风神谐畅。王或谢庄并在粲坐。抚节而叹曰：‘以无累之神，合有道之器。官商暂离，不可得已。’”累，牵累，束缚。

③第：假使，只要。必：果真。

④性天：即天性。《中庸》：“天命之谓性。”

⑤陶冶：教育，培养。

⑥道人：出家人。僧、道皆可称道人。

⑦朱紫阳：朱熹，字元晦，南宋著名哲学家、教育家，儒家理学的集大成者，人称“紫阳先生。”

⑧“古乐”三句：按：此段原文出自《朱子语类·论语二十一·先进于礼乐章》：“古乐不可得而见矣。只如今人弹琴，亦自可见。如诚实底人弹，便雍容平淡，自是好听；若弄手弄脚，撰出无限不好底声音，只见繁碎耳。”但，只。雍容，从容不迫。汉班固《两都赋序》：“雍容揄扬，著于后嗣。”

【译文】

先贤说：“‘把无牵无挂的精神和体现大雅之道的琴相结合’，如果不是有超逸情致的

人，那是做不到这一点的。”只要一个人果真具有超逸的品质，便自然会弹奏出超逸的音乐。超逸的品质本是从天性中流露出来的，但也可以通过后天的培养教育而获得。就像是出家人弹琴，琴不清也清。朱紫阳说：“古代的音乐虽然已经无法听到了，但只要是忠厚实在的人弹琴，就自然会从容平淡。”

故当先养其琴度^①，而次养其手指，则形神并洁，逸气渐来。临缓则将舒缓而多韵，处急则犹运急而不乖^②；有一种安闲自如之景象，尽是潇洒不群之天趣：所为得之心而应之手^③，听其音而得其人。此逸之所征也^④。



元·倪瓒《幽涧寒松图》

逸笔草草，于云林则自成其丘壑；他人徒成草草，而自标逸笔，可乎？

【注释】

①度：气质风度。

②乖：悖谬，不协调。

③所为：当即“所谓”。

④征：验。

【译文】

所以应当先涵养弹琴的气度，然后锻炼指下的功夫，这样形和神都会变得高洁，逸气也会逐渐生出。弹到慢的段落时能够舒缓而多有韵致，而弹到快的段落时则能疾速而无乖谬；整曲演奏呈现出一种安闲自在的气象，满是潇洒超群的天然意趣：正所谓得心应手，听其音便能想见其人。从这些地方就能看出“逸”来。

【点评】

“逸”这一况就其内容来说有些模糊：“如道人弹琴，琴不清亦清”——可用一个“清”字；“但诚实人弹琴，便雍容平淡”——可用一个“澹”字；“有一种安闲自如之景象，尽是潇洒不群之天趣”——又可用一个“恬”字、一个“远”字；等等。于是问题自然就产生了：青山为何在这里又要用一个“逸”字？

在“逸”况中，我们或许无法像在其他况中那样，追问“逸”本身的内涵（但是“逸”之一字一旦拈出，却又少它不得，见“健”况点评）——“超逸”、“诚实”、“平淡”、“潇洒”，各个用词其实都有其不同的指向，青山在前后各况中对这些用词也大致都有相应的阐释。我们固然可以将这些词都串联起来，说“逸”就是这些词之内涵的综合，或者追究其他文献来寻找“逸”的确解，但是这都未免显得近于纯哲理的探讨；而且从整段“逸”况而言，与其说青山言说的重点在于“逸”的内涵，不如说在于阐述性情和琴音的关系：这一关系集中体现为“得之心而应之手，听其音而得其人”。

“得之心而应之手，听其音而得其人”贯穿了整段“逸”况，并可以细化为三个命题：

第一，人的性情必然体现为音乐的品质——“诚实人弹琴，便雍容平淡”。

第二，人的性情决定了音乐的品质——“故当先养其琴度”。

第三，从音乐的品质入手可以知道人的性情——“听其音而得其人”。

这三个小命题在中国古代文艺思想中能够上溯的最重要的来源，或许是产生于汉初的《诗大序》：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言……情发于声，声成文谓之音。治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音衰以思，其民困。

对于古代的文人而言，《诗大序》是相当重要的。因此青山在构思《溪山琴况》时，很可能自然地想到“心—声”这一二元认知模式。但是这一认知模式的问题在于，首先，“心”与“声”的对立很容易被刻意强调，而由此“心”往往显得过于强势。比如青山说“道人弹琴，琴不清亦清”，这句话当然有一定程度的合理性。但是我们知道，无论是哪个时代的出家人，都很难从其出家人的身份而断言其内在的品性和气质；而如果要进而断言正因为是出家人，所以弹琴一定有清逸之声，那就更让人觉得偏颇了。

其次，更重要的是，这一模式忽视了作为中介的对“声”的技术性表现，由此就掩盖了很多问题。对于古琴音乐而言，尽管“听其音而得其人”确实是可能的，但是要真正做到这一点实在远没那么容易。比如说是否一定能够从《平沙落雁》这首琴曲的演奏中“听其音而得其人”？

古琴音乐的一大特点就是每首乐曲都有一个相当有文学意味的曲名，如《平沙落雁》、《渔樵问答》、《鸥鹭忘机》、《潇湘水云》等等；而这些乐曲也往往有一段颇具文学美感的题解，如《天闻阁琴谱·〈平沙落雁〉后记》：

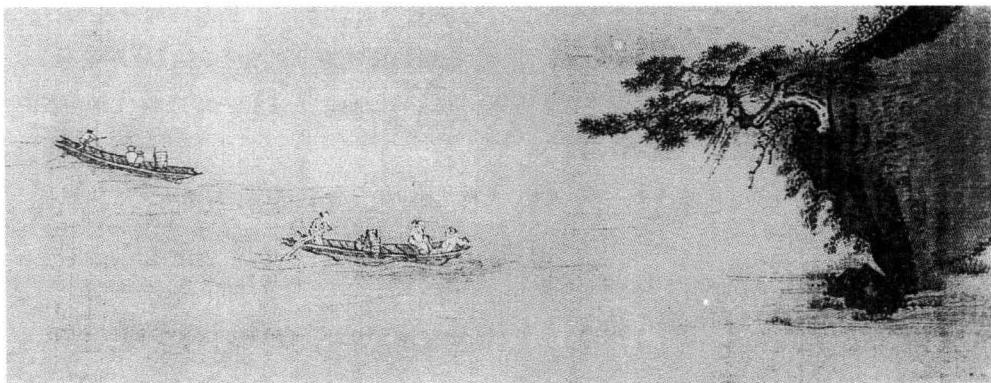
盖取秋高气爽，风静沙平，云程万里，天际飞鸣，借鸿鹄之远志，写逸士之心胸者也。

或许对于这首曲子来说，最理想的意境固然如此；但是第一个问题是，题解和乐曲是否存在必然的关系？其实，在很多情况下题解和音乐本身的关系并不大，有时甚至会造成对音乐本身的遮蔽。比如说著名的《龙翔操》，在《蕉庵琴谱》中有这样一段题解：“此曲为汉元帝妃王嫱所作也，亦名《昭君怨》。昭君入胡，故作此曲以寄所思，字字悲凉，声声哀怨。”但是陈长林先生在《谈谈古琴曲〈龙翔操〉和〈龙朔操〉》一文中已然证明，这段题解其实

是因为“翔”与“溯”的字形讹误，而从《龙朔操》所来的误植。如果以这样的题解来理解乐曲，并进而理解演奏者的内心状态，那无论怎样都会让人觉得相当别扭。

第二个问题是，即使《平沙落雁》的题解和其音乐表现还算比较切合，但是通过题解来欣赏音乐，这本身就偏离了音乐的标准。很多人在听一首曲子之前都会问，这首曲子想要表达的是什么？然而这一问题本身就是非音乐的：一旦通过文字的描述而对该曲产生了一个整体期待，我们就往往会带着这样先入为主的期待来欣赏乐曲；由此，乐曲中与期待相合的部分便会被突出，而不合的部分就会淡出我们对音乐的印象。这样一来在很大程度上我们所欣赏的其实就只是我们自己对题解文字的理解，而并不是音乐本身。我们会欣喜，会失落，但是这种欣喜和失落的原因与音乐的水平关系不大。虽然说“惟乐不可以伪”，然而倘若我们所欣赏的其实并不是音乐的话，那么又如何可能通过非音乐的途径而接近演奏者的内心？

第三个问题是，即使从音乐本身出发，觉得某位演奏者的演奏完全符合我们对《平沙落雁》这首乐曲的心理印象，那是否就一定能说，这位演奏者的水平就达到了“超逸脱俗”的境地？这个问题牵涉到演奏者和欣赏者两方面的因素，必须考虑到如下的两种可能：一种可能是，如果演奏者演奏经验足够丰富，那么他会知道大多数的听众一般会对这首乐曲存有



元·张远《潇湘八景图》(部分)

月夜泛舟，逸兴遄飞，扣弦独啸，不知今夕何夕。

怎样的心理印象；而倘若他的技法又熟练得足以迎合这样的期待的话，则音乐本身也恰足以隐藏演奏者本人的内心。尽管这种隐藏本身也是演奏者个人气质的部分表现，但是对于大多数听众而言，音乐背后的真实性情其实是无法被觉察到的。另一种可能是，演奏者的演绎虽然完全无法真正触动听众，然而慑于演奏者的大名，听众只能认定是因为自己不够“超逸脱俗”所以不能有所感动，于是这种演奏也在反向上满足了听众对该曲的心理期待。在这种情况下，也是完全谈不上如何感受演奏者的性情的。

“听其音而得其人”并不容易，它对欣赏者的鉴赏能力提出了相当高的要求；而“得之心而应之手”也同样不那么简单。我们很容易发现，“心一声”的二元模式往往会成为很多琴人忽视技巧、剑走偏锋的借口。

不妨就以“逸”字为切入点来说明这个问题：“逸”作为一个审美范畴，在古代的画论中是相当突出的，“逸品”的画往往居于众品之上。如宋代邓椿《画继》有言：“自昔鉴赏家分品有三，曰神，曰妙，曰能。独唐朱景真撰《唐贤画录》三品之外更增逸品。其后黄休复作《益州名画录》，乃以逸为先，而神妙能次之。景真虽云逸格不拘常法，用表贤愚，然逸之高，岂得附于三品之末？未若休复首推之为当也。”如果按照“心一声”的二元认知模式来看，那么“逸品”的产生显然是由创作者自身的性情超逸所决定的，因此朱景玄认为“逸品”可以“用表贤愚”。但是另一方面，“逸品”说得好听点是“不拘常法”，即倪瓒所谓“逸笔草草，不求形似”；不好听点就是缺少法度。所以邓椿又说：“至徽宗皇帝专尚法度，乃以神逸妙能为次。”

逸笔草草的作品当然可以格调很高，比如说倪瓒的画：

余之竹，聊以写胸中逸气耳。岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉！或涂抹久之，它人视以为麻为芦，仆亦不能强辨为竹，真没奈览者何。

对着倪瓒的画来读这段画论，不由得让人神往于倪瓒下笔时的逸兴遄飞；但是作为其表现手段的“逸笔”本身，却为后人开出了无数方便法门，让人往往得以借此来掩盖自己的浅薄空虚。于是很多人明明连基本的用笔还达不到要求，却大言不惭地说自己“聊写胸中逸

气”。正如清代秦祖永在《画学心印》所言：“诗文有真伪，书画亦有真伪，不可不知。真者必有大作意发之性灵者，伪作多墮枯蹊径，全无内蕴。三品画外，独逸品最易欺人眼目。”这一判断实在切中了古今很多画家的弊病。

弹琴同样也是如此。陶渊明说：“但识琴中趣，何劳弦上声。”这对于陶渊明而言固然如是，然而这句话也往往容易成为自以为识琴中意趣之人的托词。能够在古琴上拨弄出几个声音，甚至只需要在客厅里挂上一张古琴，往往便足以证明自己志趣高雅、超逸脱俗。稍好一点的呢，倒也能弹几首小曲，但至于音准是否准确、节奏是否到位等等，却并不在他们的考虑范围之中。如果自己在家聊以遣兴，不示外人，逸趣得否，冷暖自知，则亦无可厚非；但是倘若还要到处演奏，欲人知其已得琴中之趣——这时所谓的“逸”恐怕便也只能是“欺人眼目”了。

或许只有理解到这一步，我们才能发现“逸”况的真实价值所在：“形神并洁，逸气渐来。”这句话并不是“逸”况的重点，但却真正体现了青山作为一名杰出的琴家而对琴学所持的自觉。如何达到“逸”？“逸”不是有形的目标，而是在“形”（手指）和“神”（琴度）两方面共同的陶冶和练养之后，逐渐生发出来的“逸气”。形、神虽有先后却不偏废，这就超越了“心一声”的简单的二元模式。还是秦祖永在《画学心印》中说得好：“逸品画从能妙神三品脱屣而出，故意简神清。空诸工力、不知六法者，乌能造此？正如真仙古佛，慈容道貌，多自千修百劫得来，方是真实相。”青山在“和”况中所说“欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意”，在“采”况中所说“不究心音义而求精神发现，不可得也”，也都是这个意思：天性中的“逸”是一回事，能够在琴中把“逸”表现出来又是另一回事。真正的琴中之“逸”，必生于“千修百劫”的修行过程；而倘若真正能够全身心投入这样的修行过程，那即使不能入“逸”，至少也能入“神”、“妙”之品。宋代严羽在《沧浪诗话》中说：“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书、多穷理，则不能极其至。”我们也完全可以套用一下：“琴有逸气，非关音也；琴有逸趣，非关指也。然非多听音、多练指，则不能极其至。”舍此又往何处求“逸”？

一曰雅

古人之于诗，则曰“风雅”^①；于琴，则曰“大雅”^②。自古音沦没，即有继空谷之响^③，未免郢人寡和^④；则且苦思求售，去故谋新，遂以弦上作琵琶声，此以雅音而翻为俗调也。惟真雅者不然：修其清静贞正，而藉琴以明心见性^⑤。遇不遇，听之也^⑥；而在我足以自况^⑦：斯真大雅之归也^⑧。

【注释】

①风雅：《诗经》由风、雅、颂组成，故后人往往用“风雅”代指诗歌创作的典范。曹植《与杨德祖书》：“夫街谈巷说，必有可采；击辕之歌，有应风雅。匹夫之思，未易轻弃也。”杜甫《戏为六绝句》：“别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。”

②大雅：《诗经》有大雅、小雅。以“大雅”一词来形容超乎凡俗的琴音，这种用法多见于明代文献，已不能限于儒家文艺思想的范围。

③空谷之响：指传为孔子所作的《猗兰操》，此处当代指雅乐。明谢琳《太古遗音·漪兰操题解》：“漪兰，孔子所作也。孔子历聘诸侯，皆莫能任。自卫返鲁，于空谷中见漪兰独茂，喟然叹曰：‘兰当为王者之香，今乃零落与众草为伍。’止车，援琴而鼓之，以成此曲，实伤时之言。”按：在《太古遗音》之前各谱的《猗兰操》题解多作“隐谷”，而我们也无法证明青山是据《太古遗音》而在此处使用了“空谷”，但是“空谷”与兰花的联系则早已有之，如南朝萧绎的《金楼子》：“兰生空谷，不为莫用而不芳。”因此从孔子作《猗兰操》的传说而联想到“空谷”一词实属自然。或以为“空谷之响”源于“空谷足音”，然“空谷足音”似与雅乐无涉，故仍取前说。

④郢(yǐng)人寡和：比喻曲高和寡。宋玉《对楚王问》：“客有歌于郢中者，其始曰《下里》、《巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿》、《薤露》，国中属而和者数百人；

其为《阳春》、《白雪》，国中属而和者不过数十人；引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者不过数人而已。其曲弥高，其和弥寡。”

⑤明心见性：佛教语，指摈弃世俗杂念，领悟自心本性。

⑥听：随顺，听凭。

⑦况：比拟。意为用琴曲来寄喻自己的怀抱。

⑧归：归宿。

【译文】

古人谈论诗，就会说“风雅”；谈论琴，就会说“大雅”。但自从古乐失传之后，即使有承续雅乐的创作，也难免会曲高和寡；于是有些人就挖空心思来求得别人的欣赏，抛弃旧曲刻意求新，遂在琴弦上弹奏琵琶之声，这就把雅音反而变成俗调了。真正高雅的人不是这样的：他们修养自己清静贞正的品性，借助弹琴来摆脱各种纷扰，领悟自己的内心。至于是否能得到他人的欣赏，不过是听之任之而已；而在自身而言，则已足以借琴曲而寄怀——这才是真正的大雅的旨归啊。

然琴中雅俗之辨，争在纤微^①。喜工柔媚则俗^②，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式则俗^③，气质浮躁则俗：种种俗态，未易枚举^④。但能体认得静、远、澹、逸四字^⑤，有正始风^⑥，斯俗情悉去^⑦，臻于大雅矣^⑧。

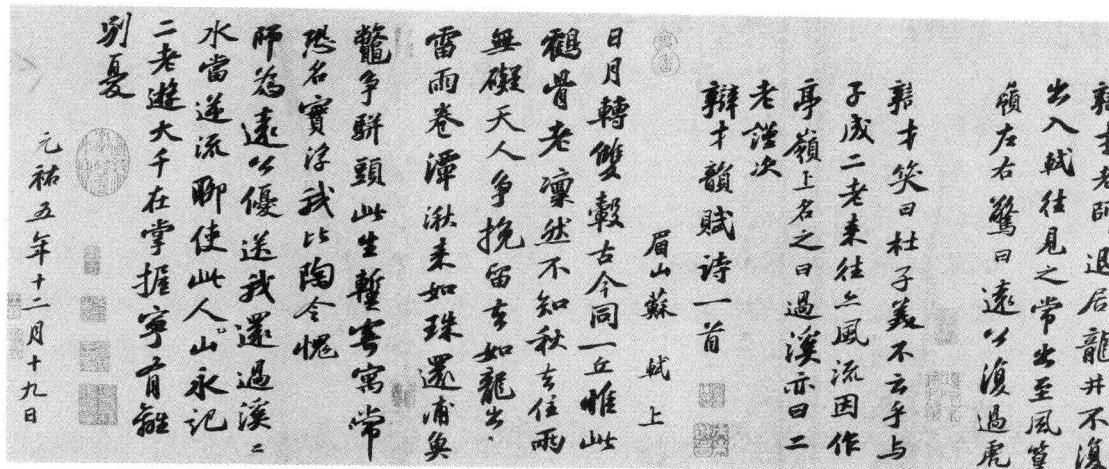
【注释】

①争：分辨，区分。

②工：擅长，善于。

③不式：不合法度。

④枚举：一一列举。



宋·苏轼《次辩才韵诗帖》

每观东坡墨迹，便感欣欣脱俗，如对韵士。然不可条分缕析，絮絮言其何处为雅也。若仅学其形，当难免黄山谷“石压虾蟆”之讥。

⑤体认：体察，辨识。

⑥正始：雅正。《毛诗序》：“周南召南，正始之道，王化之基。”《史记·乐书》：“正教者皆始于音，音正而行正。”

⑦斯：这样。

⑧臻（zhēn）：达到。

【译文】

但是古琴中雅俗的分辨，区别只在纤微之处。追求柔媚就俗，下指重浊就俗，天性喜欢热闹就俗，手指拘谨局促就俗，取音粗厉就俗，入弦仓促就俗，指法不合法度就俗，气质浮躁就俗；种种俗态，难以一一列举出来。而只要能够体察领会到静、远、澹、逸这四个字，有雅正之风，那么各种俗态就可以全部除去，而达到大雅的境界了。

【点评】

古琴中的雅俗之辨是否有必要?对于古今琴人而言,如果要强调琴之“雅”,那么苏轼在《琴非雅声》中的一段话总是会让人觉得有些尴尬:“世以琴为雅声,过矣!琴正古之郑卫耳。今世所谓郑卫者,乃皆胡部,非复中华之声。”果真如此的话,那么是否可以说,琴中根本就不存在什么“雅”呢?这恐怕在一定程度上和如今争论颇多的道德问题有些类似:一方面,满口仁义道德的人未必道德高尚;但另一方面,倘若因此而否定一切道德的存在,并以此来为自己的不道德辩解,则未免走向了另一个极端。同样,固然可以说每个人身上都存在很多很庸俗的成分,但是人与人的差别或许就在于一个人是否在某些地方可以不那么庸俗——正是这种不庸俗之处,才决定了一个人真正的价值。

在笔者看来,雅俗之间确实存在着差别,但是这种差别在古琴上应体现为通过听觉而获得的感受,而不在于观念上的区分。对于任何艺术的学习而言最忌讳的就是理论先行。虽然说,在一定程度上理论确实可以指导创作实践,但是倘若在积累大量、充分的艺术感受之前就大谈理论上的高低差别,则一定会陷入故步自封。故步自封倒也罢了,斗方名士的附庸风雅尽管浅薄浮泛,还有可能产生一些颇见特色的艺术作品;最怕的是明明艺术水平很糟糕,却用理论语词的标准取代了艺术本身的标准——明明弹得很难听,却自诩为“古调虽自爱,今人多不弹”;明明因为弹得太差而没人愿意听,却自叹“知音少,弦断有谁听”——这就未免让人哭笑不得了。

雅俗的差别很难言说,一落言筌就很容易产生误解。在一定程度上甚至可以说,当“雅”退化成一些可言说、可操作的形式化标准(诸如用多好的琴、焚多贵的香、弹多难的曲之类)的时候,就已经不再是“雅”了。明代理学家袁宏道在论诗论画时的一段话给人以相当的启发:“画有工似,有工意。工似者亲而近俗,工意者远而近雅。作诗亦然……唐人咏月多矣,如云‘只益丹心苦,能添白发明’,深沉古雅,非子美不能至;云‘暂将弓并曲,翻与扇俱团’,此恶道语也,似而俗者也。”其实“似”未必俗,“工似”也未必俗,“工似”而无己“意”则俗。两诗的差别正在于此:前诗未必能让读者看出“咏月”,但是作者的真实感受跃

然纸上；而后诗一看就是在“咏月”，然而有“似”无“意”，便终不能免于恶俗。“似”或不“似”，这是个人的审美选择；而有“意”或无“意”，则是人的境界和艺术的境界。“似”是一种具有可操作性的形式标准，所以易于学习；“意”则属于个人感受，不是冷暖自知便是以心会心，因此难以判断。当然另一方面，以“工意”为旗号，以“不似”为近雅，以柔懦枯槁之声而自称“古澹大雅”，则又成了另一种形式化的标准——那就正如周作人所说，不过是“雅得俗”而已。

如今最流行的所谓“学院派”和“文人琴”的对立也是如此：按照某些人的说法，“学院派”的琴缺乏个性，只求技巧训练，只求悦耳动听，由此落入流俗。这在很大程度上当然是不可否认的事实。但是一方面，音乐学院的毕业生中有个性有内涵不同流俗的也不乏其人；另一方面，如果将非音乐学院出身的琴人都等同于志趣高雅的“文人琴”，那恐怕是更大的误解。不必说非音乐学院出身的琴人也未必读书，即使饱读诗书，也未必称得上志趣高雅。说到底，一切可以成为外在判断标准的元素很可能都只是表面现象而已，正所谓“道可道，非常道”。比如说，判断一幅画的品位，是看它表达的主题是什么，还是看它采用了怎样的技巧？恐怕都不是。关键还是要看在皴染之间的本性流露；同样的，听一首琴曲也是如此：不必管它属于“儒家琴曲”还是“道家琴曲”，也不必管它采用的手法是否复杂、节奏是否紧促等等，而是要感受在乐曲展开中的个人气质。有感受，方能知雅俗。

但是要获得真正的感受，无论是对于演奏者还是欣赏者来说都并不是很容易的事情。生活中的纷纷扰扰在增加我们的感受的同时，也在遮蔽着我们的感受。晚明张岱写过一篇很好玩的文章《西湖七月半》，起首的一段就让人印象颇深：

西湖七月半，一无可看，止可看看七月半之人。看七月半之人，以五类看之。其一，楼船箫鼓，峨冠盛筵，灯火优傒，声光相乱，名为看月而实不见月者，看之；其一，亦船亦楼，名娃闺秀，携及童娈，笑啼杂之，环坐露台，左右盼望，身在月下而实不看月者，看之；其一，亦船亦声歌，名妓闲僧，浅斟低唱，弱管轻丝，竹肉相发，亦在月下，亦看月，而欲人看其看月者，看之；其一，不舟不车，不衫不帻，酒醉饭饱，呼群三五，跻入人

丛，昭庆、断桥，噪呼嘈杂，装假醉，唱无腔曲，月亦看，看月者亦看，不看月者亦看，而实无一看者，看之；其一，小船轻幌，净几暖炉，茶铛旋煮，素瓷静递，好友佳人，邀月同坐，或匿影树下，或逃嚣里湖，看月而人不见其看月之态，亦不作意看月者，看之。

“看月”一事是雅是俗？答曰：因人而异，可雅可俗。但是身处局中之人，或许都会觉得自己所做的是风雅之事吧？其中最有意思的是一句“欲人看其看月者”，真可谓入木三分。

“欲人看其看月”是不是自我的感受？当然也可说是。但是，这种感受属于社会而不属于艺术，来自外界的评价而不发自内心的本真。不过在很多情况中，前者却遮蔽了后者：人往往会期待着自我能够成为他人的审美对象；然而既然内心的本真只属于个人，外在的技巧却可以有量化标准，于是人们就很容易认为从事某项技术复杂的制作工艺、并借此博得他人的惊叹便是在面对艺术的本质。对于一些琴人来说也同样如此：或许正因为“欲人知其弹琴”，所以才会产生青山所谓的“苦思求售，去故谋新，遂以弦上作琵琶声”的现象。其实这里的关键并不在于是否作琵琶声——如果出于自己的审美喜好，那也未尝不可——而在于“苦思求售”，即汲汲于如何能够获得他人的欣赏。在“苦思求售”的心态之下演奏，无论是故作琵琶声还是故作枯淡声，都只是缺乏感受的技巧堆积而已，远不能称为艺术。

因此，倘若说得绝对些，则“雅”欲人知而不为真雅。

但另一方面，“雅”有人知——而此人正为知音——则又不得不谓人生快事。张岱《陶庵梦忆》中的另一则《闵老子茶》也很让人喜欢：

周墨农向余道闵汶水茶不置口。戊寅九月至留都，抵岸，即访闵汶水于桃叶渡。日晡，汶水他出，迟其归，乃婆娑一老。方叙话，遽起曰：“杖忘某所。”又去。余曰：“今日岂可空去？”迟之又久，汶水返，更定矣。睨余曰：“客尚在耶！客在奚为者？”余曰：“慕汶老久，今日不畅饮汶老茶，决不去。”汶水喜，自起当垆。茶旋煮，速如风雨。导至一室，明窗净几，荆溪壶、成宣窑磁瓯十余种，皆精绝。灯下视茶色，与磁瓯无别，而香气逼人，余叫绝。余问汶水曰：“此茶何产？”汶水曰：“閩苑茶也。”余再啜之，曰：“莫绐余！是閩苑制法，而味不似。”汶水匿笑曰：“客知是何产？”余再啜之，曰：“何



明·徐渭《戏蟾图》

东坡之笔墨，人皆知其为雅；青藤、八大之书画，则白眼对俗，纵放悲歌，不求雅而不能不雅。

其似罗芥甚也？”汶水吐舌曰：“奇，奇！”余问：“水何水？”曰：“惠泉。”余又曰：“莫给余！惠泉走千里，水劳而圭角不动，何也？”汶水曰：“不复敢隐。其取惠水，必淘井，静夜候新泉至，旋汲之。山石磊磊藉瓮底，舟非风则勿行，故水之生磊，即寻常惠水犹逊一头地，况他水耶！”又吐舌曰：“奇，奇！”言未毕，汶水去。少顷，持一壶满斟余曰：“客啜此。”余曰：“香朴烈，味甚浑厚，此春茶耶？向渝者的是秋采。”汶水大笑曰：“予年七十，精赏鉴者，无客比。”遂定交。

这则故事有几处相当值得深味：第一，汶水先生并没有一开始就很热情地将自己的好茶拿出来给张岱喝，而且最初并不很客气——他作为一名爱茶人的价值并不需要得到他人的肯定才能确立。第二，张岱通过自己高水平的鉴茶能力才得与汶水先生订交——这种鉴赏能力只是难以言传的个人感受，就像中医把脉一样，只能依靠大量的经验积累，完全无法用特定的可以言说的形式标准来衡量。如果将这两点综合起来看，或许就可以说，真正的“雅”，是一种对个人内心价值的珍视和坚守，以及由此而展现出的一种个人生命的高格调和高姿态：一方面，人在真诚地面对出于内心的选择时会不断磨砺自己的真实感受，使之变得异常细腻敏锐，于是从某种程度上说这种选择就成了自我的外化，所以值得珍视；另一方面，人在不断地自我选择和自我确认中也逐渐获得了一种坚守自身、不屈从于外物的力量——所谓“雅者，正也”，所谓“正心诚意”，其实从这个意义上来说的话，会显得相当亲切真实。而一个人倘若做到了这一点，则一定会不再满足于现实生活中大量的轻飘飘的人云亦云和道听途说；虽然渴望着知音的相遇，但在一时遇不到知音的情况下，也宁可选择一己的孤独——这种孤独并不是自我封闭，而是对自我的真正把握。青山所言“遇不遇，听之也，而在我足以自况，斯真大雅之归也”，实道出了此中三昧。

或许在此基础之上，我们才能理解为何青山会说“琴中雅俗之辨，争在纤微”。这里的“争”字或解为“怎”，于是整句就成了“雅俗之辨怎在纤微？”的反问句。这一解释固然也说得通，但是将“争”字理解为“辨”字也许是更好的选择。青山说：“喜工柔媚则俗，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式则俗，

气质浮躁则俗。”柔媚和细腻、重浊和沉厚、粗厉和劲健、豪爽和浮躁，差别何在？青山在“丽”这一况中又说“美与媚判若秦越，而辨在深微”，可见其间的差别实在很难用三言两语解释清楚，而只能通过自己的感受和经验去把握。宋代的《成玉璣琴论》有言：“俗耳有人全不可取，率意自任，号为天然，不识者亦从嗟美。尝窃笑之，是指风颠汉唤为道人。由来此病卒难医也。”我们不禁要问：在很多故事传说中，“道人”不正是“风颠汉”么？但是这话倘若反过来说，将“风颠汉”都指为“道人”，那就未免显得相当可笑；而另一方面，将所有的“风颠汉”都一概抹杀，那也很可能会错失真正的“道人”。

所以说到底，雅俗之辨确实存在，但难以落实为清晰的外在衡量标准。无论是对于弹者还是听者，或许在入门之初最好的选择是暂时不谈雅俗，排除一切外在形式化标准的干扰，而多关注自己在直接面对音乐时的真实感受；同时也要敞开心胸，接纳更多风格的音乐，并随时从艺术本身的立场来进行分辨和取舍（青山所言“体认”二字，当细细揣摩）——由此随着经验的积累、眼界的提高，才会慢慢形成真正属于自己的独一无二的内心价值，并以之来面对雅俗之辨。

丽者，美也。于清静中发为美音。丽从古澹出，非从妖冶出也^①。若音韵不雅，指法不隽^②，徒以繁声促调^③，触人之耳，而不能感人之心：此媚也，非丽也。譬诸西子^④，天下之至美，而具有冰雪之姿，岂效颦者可与同日语哉^⑤？美与媚，判若秦越^⑥，而辨在深微^⑦，审音者当自知之^⑧。

【注释】

①妖冶：本义指艳丽美好，后指艳而不正。明归有光《山茶》诗：“虽具富贵姿，而无妖冶容。”

②隽(jùn)：通“俊”，俊逸挺秀。

③徒：只是。

④譬：好比。诸：“之”、“于”的合音。西子：西施。

⑤岂：难道，哪里。效颦(pín)：以丑拙而仿效美好。出自《庄子·天运》：“西施病心而瞑（同“颦”）其里，其里之丑人见而美之，归亦捧心而瞑其里。其里之富人见之，坚闭门不出；贫人见之，挈妻子而去走。彼知瞑美，而不知瞑之所以美。”效，仿效。颦，皱眉。

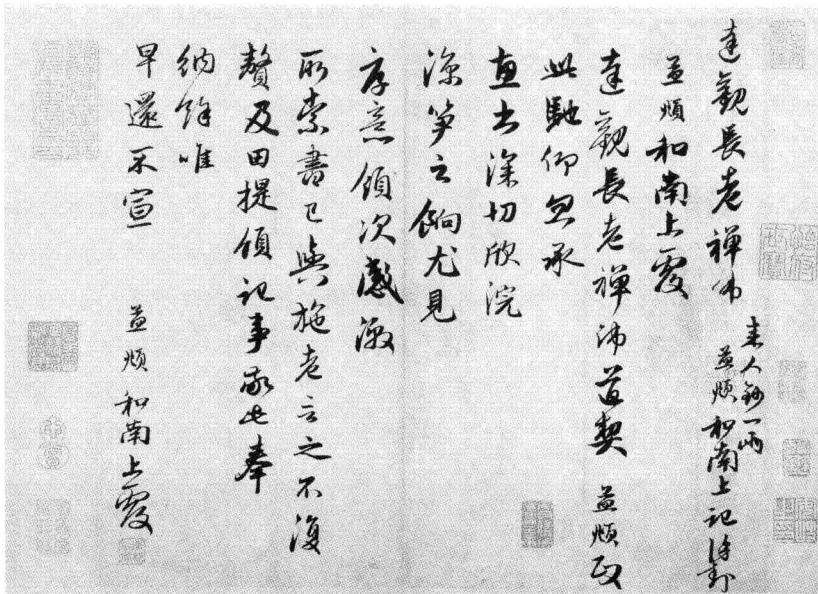
⑥判：区分，差别。秦越：秦国与越国一处西北，一处东南，形容相距很远。

⑦辨：分辨。

⑧审：明白，深知。

【译文】

“丽”就是美。在清静中才能发出美的音乐。“丽”是从古澹生出的，而并非出于妖冶。如果音韵不够雅正，指法不够俊挺，那就只是用繁促的声调来打动人的耳朵而已，却不能让人的内心感动：这是“媚”，而不是“丽”。就好比西施是天下最美的女子，且具有冰雪一般的资质，这哪里是效颦之人能够和她同日而语的啊！“美”和“媚”差别悬殊，但其分辨却只在



元·赵孟頫书札

傅青主最恶赵子昂书，谓之浅俗。然赵书之弊，不在于俗而在于熟。其佳处则可谓丽而不媚矣。

细微处，精通音乐的人自然会明白区分之所在。

【点评】

“雅”和“丽”的连用，在古代文学理论中其实是很常见的。“雅丽”作为文学创作中文质彬彬之最高理想的象征，在南朝刘勰的《文心雕龙》中体现得最为典型：

然则圣文之雅丽，固衔华而佩实者也。（《文心雕龙·征圣》）

情以物兴，故义必明雅；物以情睹，故辞必巧丽。丽词雅义，符采相胜。（《文心雕龙·诠赋》）

黄唐淳而质，虞夏质而辨，商周丽而雅，楚汉侈而艳，魏晋浅而绮，宋初讹而新。从质及讹，弥近弥澹。……斯斟酌乎质文之间，而槩括乎雅俗之际，可与言通变矣。《文心

雕龙·通变》

从上面这些例子中可以看出，在刘勰看来，“雅”属于“义（质）”，而“丽”属于“词（文）”，“词”和“义”需要得到完美的结合，偏于“质”或偏于“文”都不是很好的选择，所谓“质胜文则野，文胜质则史”亦是指此。但是青山似乎就没刘勰那么大方了（当然，比起严天池来青山已经显得相当大度）：不仅是在篇幅上，前面以“雅”为旨归的各况远远超过了“丽”以及后面的“亮”与“采”；而且在使用的比喻上，似乎也可以看出青山的“偏心”——青山举出了西施：“譬诸西子，天下之至美，而具有冰雪之姿，岂效颦者可与同日语哉？”这里的“冰雪之姿”一词不禁让我们想到了“澹”况中的“吾爱此味，如雪如冰”。于是问题就产生了：如果具有“冰雪之姿”的西施并不是“天下之至美”，那么和令人愉悦的“媚”相比，哪一个更值得选择呢？或许对于青山而言，他会毫不犹豫地选择前者；然而正如《论语》所



宋·王希孟《千里江山图》

青绿山水之佳者，自有一番雍容雅丽之气象，非俗媚之作可拟。

言，“吾未见好德如好色者也”，恐怕大多数人都还是会选择后者的吧？

但是，选择后者并不一定是一件让人觉得惭愧的事。也正是因为是青山，选择前者才显得理所当然；而对于我们的学琴者来说，如果在刚开始学琴时就选择前者，那反而是不正常的现象。人毕竟有审美的需要，倘若美人在前却视而不见，或是硬要以“好德”为托词而闭紧双目，那未免显得矫情。欣赏音乐也是如此：一旦矫情，则不仅不能分辨“美”与“媚”，恐怕也不能分辨“雅”与“木”。明代的唐顺之在批判复古派文风的矫揉造作时曾提出过一个音乐的比喻，相当有意思：

其气离而不属，其声离而不节，其意卑，其语涩，以为秦与汉之文如是也，岂不犹腐木湿鼓之音，而且诧曰：吾之乐合乎神。（《董中峰侍郎文集序》）

青山说：“美与媚，判若秦越，而辨在深微”；其实“雅”与“木”也同样“辨在深微”。而



且相比之下，辨析“雅”与“木”的差别比辨析“美”与“媚”的差别尤为困难。必须要先能辨别“美”与“媚”，方有可能辨别“雅”与“木”。何以言之？

我们在“恬”况中举过一个饮食的例子：饴糖很甜，但是吃多了容易泛酸；茶很苦，但是慢慢品味，则自生甘甜，而且这种甘甜可以持续很久。现在不妨再作进一步设想：如何才能找到、并且真正欣赏这种从茶苦中慢慢生出的持久甘甜？是应该从品尝饴糖之类的甜品开始，还是从品尝中药之类的苦味开始？——恐怕还是前者更可靠一些。因为一个人如果尝惯了各种苦涩之味，那么只要遇到一样还算可口的东西，就很容易将其错认为天下的至美，殊不知这只是因为早已在各种苦涩之间降低了自己的味觉标准罢了。与此相反，如果一个人一开始所品尝的就是各种可口美食，那么在反复的挑剔中就自然会使自己的味觉精细化，从而能够分辨得出“好吃”和“耐吃”的细微差别，而“耐吃”和“难吃”的差别更是不在话下。听琴、弹琴也是如此：倘若一开始就是一个“雅一俗”、“美一媚”的念头横亘于心中，以文字理论来代替艺术实践，那也最多只能成为纸上谈兵的美食家而已；一旦落实到真正的音乐欣赏，很可能就会毫无鉴别能力，就如唐顺之所讽刺的那样，要把“腐木湿鼓之音”误认为是神妙之乐，而把真正美妙的音乐一概视为媚俗了。

正因为如此，所以学琴的第一步工夫就是学听琴。学听琴的步骤有三：第一，选择自己觉得好听的琴曲来听。不管别人对你说什么琴曲境界高什么琴曲境界低，只有自己觉得好听了，那才是真正的鉴赏的起点，由此才可能培养出真正高水平的鉴赏能力。第二，当慢慢能够进入古琴音乐之后，一定要放开心胸，各家各派的琴曲都可以拿来欣赏；而且不仅是琴曲，包括各种民乐、乃至各种外国音乐都应该听。听得多了，才会知道哪些音乐虽然一开始很动人，但是反复听几次就觉得单调乏味；哪些音乐虽然一开始让人感觉平淡无奇，然而味道渐品渐出，终至于让人欲罢不能。第三，在这样大量欣赏的过程中，人就会渐渐真正明白高水平的音乐究竟高在何处、真正明白什么叫做“取法乎上”，于是也会更自觉地选择最一流的音乐来听，而不再对那些缺乏余味的作品感兴趣；长此以往，就能让自己慢慢在音乐鉴赏上获得更高的格调。从这个角度讲，在学琴的过程中琴曲欣赏远远要比指法练习重要得多——其实

对于任何艺术学习来说，“眼高手低”都绝不是一个贬义词：心胸宽了眼界才会高，眼界高了才能真正发现手上功夫的不足，才真正有可能将手上的功夫提高到与眼界相称的位置。

青山说：“丽从古澹出，非从妖冶出也。”这句话是不错的。但是“古澹”和“妖冶”的差别，正是通过大量的音乐欣赏，从能够发现“辨在深微”开始，才会逐渐领悟为何两者“判若秦越”：此即青山所谓“审音者当自知之”。而在对手上功夫的练习中，音准、节奏、指法的准确到位，音色、音质的亮丽饱满，又何尝有“美”与“媚”之分？“美”与“媚”的差别反映在弹琴上，并不在于音乐是否好听——好听是一个基本的要求——而在于好听之后是否还耐听。这就好比我们的日常说话：既然说话的目的是表达自己的思想，那么首先必须要口齿清楚；含糊不清、词不达意显然并不值得夸耀。而在能够做到表情达意之后，有些人会继续磨练自己的口才，让自己的发音字正腔圆，声调抑扬顿挫，使自己的讲话无论在内容上还是听觉上都给人以丰富的美感，那自然就可以说是达到了“天下之至美”；而有些人则会觉得能够把自己的意思传达出来即可，认为完全没有必要过分地追求每一个音的完美，即使偶尔弹错了一两个音，也只不过是白璧微瑕，不失为“冰雪之姿”；但倘若只是因为自己内心没那么多东西好表达，便想以练习绕口令这样的方式试图博得他人对自己的喝彩，那恐怕才是真正不可取的“妖冶”之道。

所以对于青山而言，他之所以能够把“冰雪之姿”认同为西施“天下之至美”的本质，首先也是因为在长期的欣赏和演奏中形成了非常高的鉴赏能力。对于他来说，好听不好听已然可以作为其次的问题；更重要的，是音乐中是否存在真正打动人心的力量，正是这种力量才使音乐能够经得起反复品味。当然，倘若能够将“雅”、“丽”相结合而诞育“天下之至美”，那就是更高的期待了。北齐颜之推《颜氏家训·文章》篇说到一个故事：

齐世有席毗者，清干之士，官至行台尚书。嗤鄙文学，嘲刘逖云：“君辈辞藻，譬若荣华，须臾之玩，非宏才也。岂比吾徒千丈松树，常有风霜，不可凋悴矣。”刘应之曰：“既有寒木，又发春华，何如也？”席笑曰：“可哉。”

“既有寒木，又发春华”，便也就是文质彬彬的最高理想吧！

音渐入妙，必有次第^①。左右手指既造就清实^②，出有金石声，然后可拟一“亮”字^③。故清后取亮，亮发清中；犹夫水之至清者^④，得日而益明也^⑤。唯在沉细之际，而更发其光明；即游神于无声之表^⑥，其音亦悠悠而自存也，故曰“亮”。至于弦声断而意不断，此政无声之妙^⑦，亮又不足以尽之。

【注释】

- ①次第：次序。
- ②造就：培育练就。
- ③拟：比拟，形容。
- ④犹：如同，好像。
- ⑤益：更加。
- ⑥即：即使。表：外。
- ⑦政：通“正”。

【译文】

取音逐渐进入妙境，一定是有先后过程的。左右手指在练就清实之后，能够发出金石之声，然后才可以用一个“亮”字来形容。所以要在“清”之后求“亮”，“亮”也从“清”中生发而出；如同最清澈的水，在日光的映照下会更加明亮。正是在演奏的深沉细微之处，而愈发显现出其光明；即使神游于声响渐趋消逝之际，琴音也仍然悠悠不绝：这种境界因此被称为“亮”。至于弦声暂止而乐曲的意脉不断，这就正是无声的妙处，而“亮”字又不足以穷尽这种境界了。

【点评】

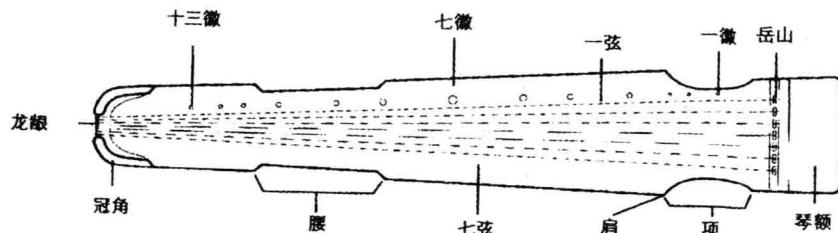
在“清”况中青山有言：“指求其劲，按求其实，则清音始出；手不下徽，弹不柔懦，则清音并发；而又挑必甲尖，弦必悬落，则清音益妙。”我们不禁要问，既然能够“左右手指造就清实”，那么出来的音难道还会不具备“亮”的品质吗？“唯在沉细之际，而更发其光明”这样的话也似乎说得太过玄虚，又究竟应该如何理解？

不妨反过来考虑一下，在怎样的情况下即使手指造就清实，发出的声音仍然不能“亮”？

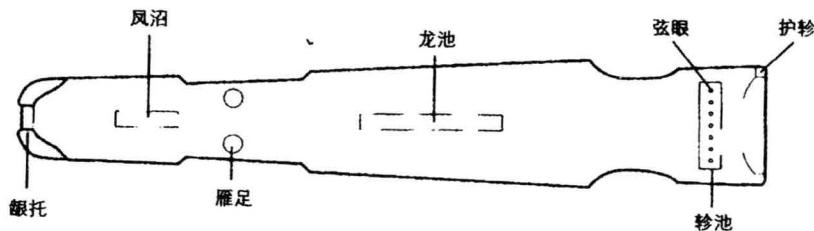
第一个可能原因是琴本身的质量。在“清”况中青山说：“琴不实则不清。”这首先是琴材的问题。明代很多琴书中都谈到“琴有九德”，其中与“亮”有关的是一个“透”字：“三曰透，谓岁籥绵远，胶漆干匱，发越响亮而不咽塞。”可见琴材质地既须密实又须松透，良材难得，“亮”声不易。其次，从制作工艺来说，如果为了求得较大的音量而将琴的槽腹挖得过深，则所发出的声音就容易混沌一片，余音过长，空洞而无韵致。这样的声音既然不“清”，自然也不能成为“亮”，充其量只是“响”而已。但是倘若槽腹过小，则出来的声音实则实矣，又未免沉潜有余而发扬不足，也同样称不上一个“亮”字。

第二个可能原因在于琴弦。古琴传统的用弦是丝弦，但是丝弦的质量差别，会对古琴的音质造成很大的影响。成公亮先生在《漫话五十年来的琴弦》一文中说到用“太古”丝弦来演奏唐琴时的感觉：“以‘来凰’琴弹奏的《桃源春晓》泛音玲珑剔透，多处十二徽的泛音仍然清亮可数，实为难得。”而“太古”丝弦与劣质丝弦在音质上则存在着“天壤之别”。除了丝弦本身的质量之外，上弦的松紧度也很有讲究。嵇康《琴赋》有言：“器和故响逸，张急故声清”，可见倘若上弦太松，则声音也自然柔懦而不清亮。同时，倘若上了弦之后长久不弹，琴弦的清亮程度也会打一些折扣。这时就需要对弦做一些保养工作，如《西麓堂琴统·整弦奥法》有言：“琴弦久而不鸣者，绷定一处，以桑叶捋之，鸣亮如初。”

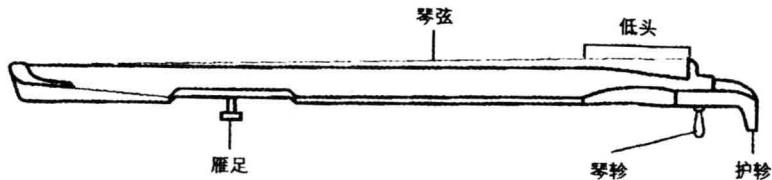
如果能够有好琴、上好弦，指下又有一番“清实”的功夫，那出音自然就很容易“清亮”，要做到青山所谓的“游神于无声之表，其音亦悠悠而自存”也是并不困难的——所谓的



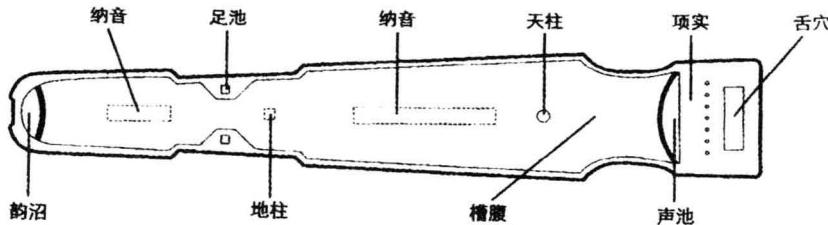
琴面剖面图



琴底剖面图



琴身侧剖面图



琴腹剖面图

“悠悠而自存”，说的无非是右手弹弦后的余音悠悠而不绝，让人感受到余韵无穷的意趣。因此青山才会将这种“无声”和“弦声断而意不断”的“无声之妙”区别开来：后者当指在乐曲演奏时的气脉不因无声而断，乐句似断而实连，这与因为音色之“亮”而产生的余音不绝并不相同，所以一个“亮”字自然就“不足以尽之”。

但是在这里需要特别强调的是，青山在本况中的这个比喻“犹夫水之至清者，得日而益明”需要得到更为全面的解释：一方面，水面上有太阳的倒影，可以让水显得清透明亮；而阳光的亮度并不存在特定的规定，所谓“水光潋滟晴方好”，只要在适宜的范围之内，各种清亮潋滟的感觉都会非常美好。因此同样称为清亮之声，琴弦上出来的音色也可以存在一个较宽的变化区间。比如说入弦的位置：青山在“清”况中说“手不下徽”，这样弹出的声音固然大致都能称为清亮；然而同在一徽和岳山之间入弦，即使只相差一厘米，在音色上也会产生相当大的差别。究竟要在什么位置上弹才算合适？或许只能说因琴而异、因人而异、因曲而异。又比如说手指入弦的角度：将手指竖起前后拨弦和将手指放平向下按弹出声，其音色也绝不相同。但总而言之，只要弹出来的音色动听，那都可以说是在“清亮”的范围之内，完全不必执此非彼。

不过另一方面，在这个“水”与“日”的比喻中，倘若日光太过强烈，那么由此而产生的波光粼粼便不由得又会让人觉得太过刺眼而难以享受。因此，尽管古人常说“右手要近岳”，但如果右手太靠近岳山、手指竖得太直的话，那即使弹的是丝弦，出音往往也难免会让人觉得太尖太刚而近乎“清厉”，更不用说现在大多数琴人已然习惯在钢弦上弹琴了。

青山在“清”况中说“厝指如敲金戛石”，在本况中青山也说“出有金石声”；可见对于青山而言，“敲金戛石”在一定程度上可以作为清亮之声的代称。但是，所谓的“金石声”其实只是一个比喻，它所指向的是“清亮”区间范围内的音色，而这一区间的界限何在，以及如何将音色控制在这个区间之内，则需要长期的听觉辨别和指法练习。比如说，如何在钢弦上区分“金石声”和“金属声”？又如何在弹奏钢弦时尽量减少“金属声”，而又能保持“金石声”的韵味？

或许对于钢弦而言，金属的材质本身就容易让出音变得很亮，因此在钢弦上弹出“亮”声并不难，难就难在这种“亮”必须要以厚实饱满作为基础，方不至于变得太过尖亮刺耳。从这个角度来说，青山所谓“清后取亮，亮发清中”在钢弦琴上就具有了更多的内涵：要在钢弦琴上弹出真正的“金石清亮”，则必须首先在“沉厚清实”上下更多的工夫。详细的取音厚实之法，不妨留到下一况再论；这里可以先简单一说的是，倘若仅就单音音色练习而言，一张音质接近中性的钢弦琴既能保持音色清亮、又能不觉声音尖厉的右手最佳弹拨区域大致是从岳山到一徽的五分之三到三分之二处，而六弦七弦则可以更加靠近一徽；同时，就入弦角度而言，在不影响演奏连贯性的前提下，尽可能地要往琴面的方向发力（很多教材中要求右手手指45度角入弦，是一个比较折中的方法，可参照）；至于手指的入弦部位，则可以将指甲剪短一些（大致留1.5到2毫米左右即可），手指稍带侧锋，抹勾等指法尽可能用甲肉参半的方式出音。当然，不同的琴也具有不同的特质；但是不管是怎样的琴，都会有它自己的最佳音色，需要演奏者从自己听觉感受的角度来进行调节，由此尽可能把一张琴的音色发挥到最佳，从而使自己获得听觉上的享受，不可胶柱鼓瑟，一概而论。说到底，弹出来的声音能够让自己感觉到清亮好听，这才是最根本最重要的。

音得清与亮^①，既云妙矣^②。而未发其采，犹不足表其丰神也^③。故清以生亮，亮以生采。若越清亮而即欲求采^④，先后之功舛矣^⑤。盖指下之有神气，如古玩之有宝色，商彝周鼎^⑥，自有暗然之光^⑦，不可掩抑^⑧，岂易致哉^⑨？经几煅炼^⑩，始融其粗迹^⑪，露其光芒。不究心音义而求精神发现^⑫，不可得也。

【注释】

①得：能够。

②既：已经。

③犹：仍然，还。丰神：风貌神情。

④越：逾越，跳过。

⑤功：工夫。舛（chuǎn）：舛错，错乱。

⑥商彝周鼎：商周时代的青铜器。彝是盛酒用的器具，鼎是烹煮用的器具。

⑦暗：幽隐。

⑧掩抑：掩蔽，抑没。

⑨致：得到。

⑩几：多少。

⑪始：才。

⑫究心：专心研究。音义：琴音之理。发现：表现。



暗然之光，当自厚重中出。

【译文】

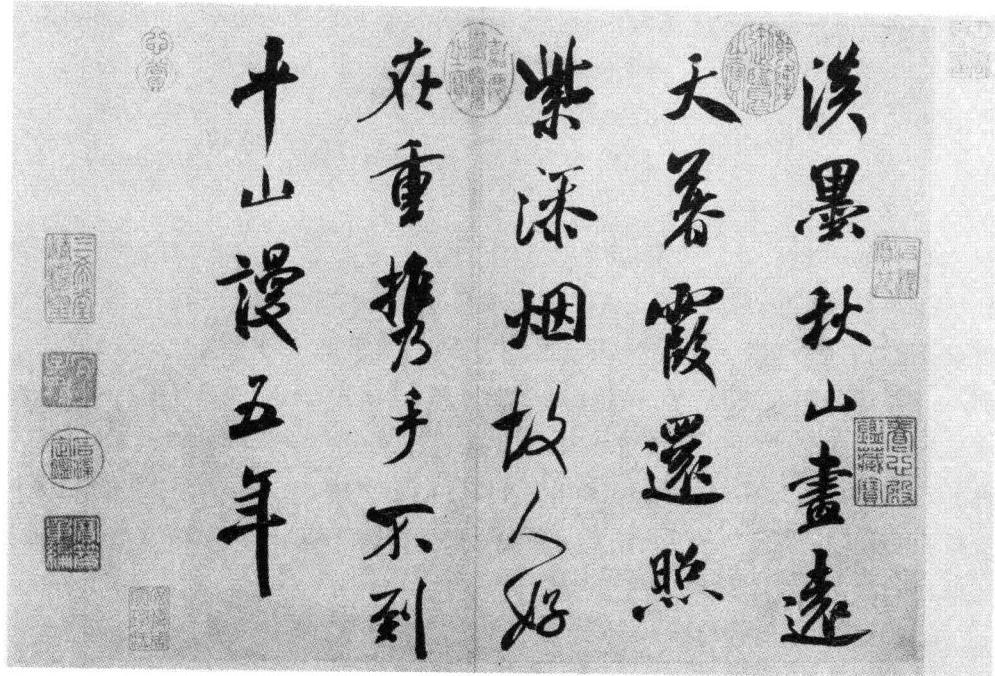
取音能够做到既“清”且“亮”的话，那已经可以说是很美妙了。但是倘若声音还没有焕发出光采，则仍然不足以完全表现其风神气度。所以先要从“清”中生出“亮”来，再要从“亮”中生出“采”来。如果跳过“清亮”而就想要要求得出音的“采”，那所下工夫的先后次序就错了。指下所流露出的精神气质，就像古玩中有宝色一样，商周时代的彝、鼎自然会散发出隐隐的幽光，无法掩蔽，这种幽光难道是很容易产生的吗？经过多少次的锻炼打磨，才能消融它的粗糙之处，流露出它的光芒。如果不潜心钻研琴音之理却想要将精神气质表现出来，这是不可能做到的。

【点评】

“亮”之后为何是“采”？这或许在很大程度上要归因于我们在前言中所提到的双音节词的作用：要在“亮”之后找到一个可以与音乐相连的形容词实在是不容易的事，即使是如今的这个“采”字，其实也用得比较勉强。翻看古代的各种文献，虽然“亮采”一词确实相当常见，但是该词的出处是在《尚书·舜典》：“使宅百揆，亮采惠畴”，意思是辅佐政事。因此无论在任何时代，该词的使用在绝大多数的情况下都是和政治相连的，几乎没有人会将其从政治中抽离出来，更不用说是作为艺术范畴来使用了。

但另一方面，青山也实在是相当聪明，他将自己在古琴音色中所获得的最微妙的感受赋予了这个“采”字——就整段“采”况来说，最重要的莫过于“暗然之光”这个比喻。“暗”者，幽也，隐也。在上一况中，青山强调了音色的清亮，而这里的一个“暗然之光”，则是在清亮之上的进一步要求，即音色又不能过于鲜亮。过于鲜亮，就如前人评价米芾书法时所说的那句“子路未事夫子时之气象”，俊爽过人，温润含蓄则不足。然而倘若一开始就追求这种温润含蓄呢？则正如青山所说：“若越清亮而即欲求采，先后之功舛矣。”出不来清亮的音色，那所谓的温润含蓄恐怕也很难区别于柔懦钝木；要真正使音色发出“暗然之光”，必须是在清亮的基础上逐渐涵养磨洗，“经几煅炼，始融其粗迹，露其光芒”。

既然如此，那么又该如何涵养磨洗？不妨再来推敲一下青山的比喻：“商彝周鼎，自有暗



宋·米芾《淡墨秋山诗帖》

米元章痛诋唐人之刻板，故于己书中力求体势之险，求险则易怪。然米书之高处，正在险而不怪。习琴亦如是：求厚则易浊，求健则易躁，求活则易飘，求稳则易板。然初入手，当知所求，矫枉过正，亦只为进学之阶。习之既久，自能渐进自然。待手熟时，又当知所不可求。平淡不可求，天真不可求，从气度中自然流出，便到平淡天真。一旦求之，则易成刻意做作之伪体矣。

然之光。”也就是说，“暗然之光”的承载器物会让人感到质实沉厚，而这种沉厚的质感或许是“暗然之光”所必需的。在上一况中，青山强调了“亮”的基础是“左右手指造就清实”，但是“清实”未必等同于沉厚。打个比方来说，寺庙里晨钟暮鼓的沉厚之声会让人感到一种内心深处的触动；但如果是用一柄小锤去敲钟，那么即使非常用力，用力也完全实而不虚，所发出的声音却一定不如巨木撞钟那样来得沉厚悠长。又比如说，用小刀砍树和用斧子砍

树，哪一种方法更容易奏效？结果不言而喻。其间的不同，或许并不在于刃口的厚薄利钝，而更在于工具本身的重量——斧子的重量显然是远远大于小刀的。弹琴时也同样如此：在手指触弦的一刹那，手指和弦的接触面积也许并没有多大的差别，但是如果能够借助于手指之外的力量，则有可能做到外似松柔而内实沉厚，就像用斧子轻轻一挥很可能也比用小刀费尽全力的效果来得更好一样。

理解了这一比喻，我们不由得就会产生如下的疑问：手指之外的力量又有可能来自于何处？在此不妨先引用一段吴兆基先生在《太极拳和古琴》一文中的观点：“写字、作画、弹琴就要懂得劲的整体运用，所谓：‘其根于足，发于腿，主宰于腰，形于手指。’如取坐的姿势时，主要是运用腰劲，克服三停，使劲下达足趾，上贯手指；与此同时，由于舒展了经脉，气也会逐渐发动起来了。”这段话看起来很玄，但是抛开只可意会的“气”之类的概念暂且不表，此言实可谓练习指力的不刊之论。目前琴界各种奇谈怪论很多，有人喜欢摇摇摆摆，指责坐姿端正的琴家为“僵尸”；有人则刻意标榜传统，指责情感投入的琴家为癫狂。这些狭隘的一偏之见，其实都没有深入探讨每一种姿势背后的原理。

在笔者看来，无论是怎样的姿势，有一点都是必需的，那就是腰要直。保持腰直的坐姿时，人的肩应该是自然放松的；这时应下颌微收，双肩可以稍加一些外拔之意，使其微微向前合拢：此即为太极拳“虚领顶劲，含胸拔背”之要求。（很多初学者弹琴一久，肩、颈都会很累，这时不妨检查一下自己的坐姿，看看腰是否直。）而当体会到两肩两臂似乎是“挂”在身上的感觉时，两肘就自然会下沉，手腕也会感觉相当松活——到了这个时候，只要保持最自然的姿态，整个手臂带动手指往前下方触动琴弦（这里是以“挑”的指法为例。之所以要往前下方，是因为如果只是向前用力的话，则振动的只是琴弦；而向前下方用力，则是琴体和琴弦同时振动，这样出来的音也更为厚实），那即使手指本身不必鼓努为力，也能够获得较为沉厚的声音。换句话说，当手指触动琴弦时，其实是将全身的劲力都从腰到肩、通过手臂而集中于指尖；由此，就能够做到外表看似柔软轻松，得到的音质和音量的效果却会远远胜过狠用指力的弹法。而一旦能够以这样松活沉厚的质感作为基础，那么清亮之声的光泽

也自然会显得含蓄厚重，而不会流于鲜亮轻飘了。

当然，也正如青山所说，这样的声音“岂易致哉！”需要“经几煅炼，始融其粗迹，露其光芒”。要真正掌握这种发力方法，使音质变得沉厚清实，就必须经过长时间的陶冶和磨洗——正如流传至今的商周时代的青铜器所发出的“暗然之光”那样，时间的积累至为关键。在练习的过程中，初学者往往容易犯两个毛病：一是用力不够，二是用力过头。但是相对而言，刚开始学琴时，如果做不到力度适中的话，那宁愿略过一些，宁可出来的音比较僵、比较死，但一定要保证厚实。首先要有青山所谓的“粗迹”，然后才谈得上“融其粗迹”（或者如“润”况所说“镕其暴甲”，都是先放再收的意思）。由僵化柔是一个比较自然的过程，一旦豁然贯通，自会得心应手，轻重如意；而若一开始就“其轻如摸”的话，那就很可能再也无法在音量和音色上取得突破了。林友仁先生常说：“所谓‘炉火纯青’，如果炉火一开始就没生起来，又谈什么纯青呢？”这句话是相当耐人寻味的。

贝经云^①：“若无妙指，不能发妙音^②。”而坡仙亦云^③：“若言声在指头上，何不于君指上听^④？”未始是指^⑤，未始非指，不即不离^⑥；要言妙道^⑦，固在指也。

【注释】

①贝经：贝叶经，指佛经。

②“若无”二句：出自《楞严经》：“譬如琴瑟、箜篌、琵琶，虽有妙音，若无妙指，终不能发。”

③坡仙：即苏轼，字子瞻，号东坡居士，北宋著名政治家、文学家、艺术家。仰慕者称其为“坡仙”。

④“若言”二句：出自苏轼《与彦正判官》：“某素不解弹。适纪老枉道见过，令其侍者快作数曲，拂历铿然，正如若人之语也。试以一偈问之：‘若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听？’录以奉呈，以发千里一笑也。”

⑤未始：未尝。

⑥不即不离：此指在“是指”和“非指”之间的状态。即，靠近。离，疏远。《大方广圆觉修多罗义经》：“不即不离，无缚无脱。”

⑦要言妙道：切要而精微的言谈理论。要，切要。妙，精微。出自枚乘《七发》：“今太子之病，可无药石针刺灸疗而已，可以要言妙道说而去也。”

【译文】

佛经上说：“如果没有妙指，就不能发出妙音。”但坡仙也说：“如果说声响是从手指上发出的话，为什么不就在你的手指上听？”其实声音的来源未尝是手指，也未尝不是手指，两者的关系不即不离；而其根本要旨，则还是在于对手指的磨练。



清·郑燮《竹石图》

板桥之竹石亦洁，然或亦止于洁。盖“洁”实为练笔指之基本要求，初当力求至洁，其后则当进于不知其洁而自洁。若始终以“洁”为追求之标格，则难免落入“欲人知其洁”之刻意。

修指之道^①，繇于严净^②，而后进于玄微^③。指严净，则邪滓不容留^④，杂乱不容间^⑤；无声不涤^⑥，无弹不磨，而祇以清虚为体，素质为用^⑦。习琴学者，其初唯恐其取音之不多，渐渐陶镕^⑧，又恐其取音之过多。从有而无，因多而寡^⑨，一尘不染，一滓弗留，止于至洁之地：此为严净之究竟也^⑩。

【注释】

①修：修治，磨练。

②繇于：经由，通过。

③玄微：深远微妙。

④滓(zǐ)：污垢。

⑤间(jiàn)：夹杂。

⑥涤(dí)：磨洗。

⑦“而祇以”二句：指内心清净虚明，指下质朴纯净。清虚，清净虚明。素质，质朴纯净的音质。体、用，本质和表现。

⑧陶镕：陶铸熔炼。

⑨因：从，顺。

⑩究竟：犹言至极，即佛典里所指最高境界。《妙法莲华经》：“为是究竟法，为是所行道。”按：本况多用佛经语，但是使用佛经语并不等于说作者一定受到佛教思想的影响，故在此不多展开。

【译文】

练指之道，首先要使指下的出音严净，而后才能进入深远微妙的境地。指下出音严净，就不容存留任何不净之声，不容掺入任何杂乱之音；弹奏出的每一个声音都会经过磨洗，而完全做到内心清净虚明，指下质朴纯粹。学琴的人在刚开始时只怕取音不多，经过逐渐的陶

治变化之后，又会怕取音太多。从有到无，从多到少，慢慢变得一尘不染，一滓不留，最终到达至洁的地步：这是严净的最高境界。

指既修洁，则取音愈希^①；音愈希，则意趣愈永^②。吾故曰：欲修妙音者，本于指^③；欲修指者，必先本于洁也。

【注释】

①希：希微。

②永：长。

③本：以……为根本。

【译文】

指法练到洁净之后，取音也会变得希微精妙：取音越是入于希微，则音乐中的意趣就越是悠长不尽。所以我说：想要磨练出妙音，就要以练指作为根本；而想要磨练好手指，就要先从出音洁净开始。

【点评】

要获得好的音色，当求之于指法。所以在前十二况从格调过渡到音质之后，青山便进而转向了“修指之道”。

所谓的“洁”，当可分为“声”（音质）之洁和“音”（乐曲）之洁：“声”之洁即“无声不涤，无弹不磨”，而“音”之洁则为“音愈希，则意趣愈永”——前人多将“希”解释为“少”；倘若如此，那么这句话就应解释为取音越少，意趣越长，但是这恐怕与青山在“静”况中所言“从声中求静”之旨不合；而且在“迟”况中青山又提到“缓急相间”亦可为“希声之引伸”，如果取音越少越好，恐怕“缓急相间”也会落空。所以，这里的“希”理解为“希微”或许更为恰切。“音愈希，则意趣愈永”的意思应该是：“音调越是入于希微，弹者和听者就越会凝神于其中的微妙之处，于是所感受到的意趣也就越是悠长。”这样一来，与“其初唯恐其取

音之不多”相对的“恐其取音之过多”就并不能推导出“应当追求取音稀疏”，而意味着不应过分追求悦耳的装饰技巧；“从有到无，从多到少”的主语也并不应该是“音愈希”之“音”，而应是“一尘不染，一滓弗留”中的“尘”、“滓”——如此解释，整段文句方显妥当。

青山认为，“指严净，则邪滓不容留，杂乱不容间”，这里的“邪滓”和“杂乱”当包括有意的过度装饰和无意的取音不纯。如果要去除这样的“邪滓”和“杂乱”，则有意的过度装饰恰恰需要在无意中使其自然而然地趋向简洁，而无意的取音不纯却更需要有意地将其打磨得更为严净。刻意地去除装饰音，往往会走向枯淡无味的另一个极端；而如果始终不注意取音不纯的问题，则时日既久，很可能会积习难改。就这一点而论，为求“音”之希，必须先求“声”之洁；“指既修洁”，则取音自然就会“愈希”。因此，青山所谓“无声不涤，无弹不磨”当是“洁”之一字的起始。



明·董其昌《枯树赋》

董文敏之书，可当一“洁”字。若论恬澹，则颇有刻意之嫌。

比如说，我们在听很多人弹琴时，往往会听到因为右手入弦时指甲摩擦琴弦而产生的杂音伴随着乐音一起出现，这便是一种需要注意避免的“邪滓”。

产生杂音的原理很简单：如果下指发力的方向是和指甲表面垂直的话，那么指尖接触琴弦的表面积就最小，指甲摩擦琴弦的声音也能达到最小；反之，则容易产生摩擦杂音。但问题的关键是，在实际演奏中要完全消除摩擦杂音其实是相当困难的。这或许很大程度上是因为在右手手指连续的前后运动中，很难将弹奏每一个音时手指和琴弦相接触的部位、方向等要素都纳入完美的控制。所以《西麓堂琴统》说：“凡下指，先落指在弦上方用力，不可自空中下指，又不可弹出，只得寄指在次弦上。”（按：此即《琴苑要录》所载“宋则全和尚节奏指法”。）其目的之一也是为了尽可能控制好出音的音质。青山在“勾”这一指法上对这种控制方法也有类似的描述：“法以中指尖带肉抵弦，重抵轻出，先肉后甲，而得声者必至中至和也。”（《万峰阁指法闷笺》）

但是在“挑”这一指法上，青山却有着完全不同的见解：“挑之精义，别有秘诠，名曰悬指。今人皆傍弦挨抚，音出多溷浊，何可言妙？惟是挑以甲尖，从空悬落，于弦中一下而虚灵无碍，始得清健之音也。”（《万峰阁指法闷笺》）而在《左右手二十势图说·食指挑弦势》中青山则有更为详尽的解释：“食指屈曲中节，大指亦随而曲之，即令指甲抵于食指头之中。至挑时，则大指用直而送出，食指如欲收进复挑，大指仍曲以抵定。”也就是说，在“挑”的过程中食指在大指的推动下由收缩而舒展；而倘若将指尖贴在弦上推出，则“音出多溷浊”。

青山的强调自有其合理性：“食指力绵，须借大指以助之，故不可相离。又不可大指与食指捏紧，使其挑送不灵也。”（《左右手二十势图说·食指挑弦势》）将这一解释和前面的要求结合起来，我们可以看出青山之所以强调“挑必悬落”，是为了保证出音“虚灵”、“清健”。而食指因为“力绵”，所以倘若不用大指帮，则不得“清健”；而倘若“傍弦挨抚”或是大指食指捏得太紧，则不得“虚灵”。

诚然，这种挑弦的方法能够使得出音虚灵清健；但问题是，大指和食指在挑弦时会因此产生一个从收缩到舒展的过程。这一过程尽管短暂，但是由收缩而至舒展，食指力度的方向

是在不断改变着的。由此很容易会使指尖触到琴弦的那一瞬间用力方向产生偏移，无意中就增加了指尖与琴弦的接触面积；这样一来，杂音就往往很难避免了。如何解决这一问题？

一种办法是锻炼挑弦时的瞬间爆发力，这可以减少指甲摩擦琴弦的时间，使杂音不甚明显。另一种办法则略异于青山之论：尽管食指确实容易缺乏力度，但是经过一定的训练之后，同样有可能和中指一样做到“重抵轻出”（对该词的解释参看“重”况点评）。

读者不妨依如下方法一试：初学“挑”这一指法，只需以合适的姿势用中指扶定前弦（如挑七弦前，可以中指扶在四弦上，以增加手部的稳定性），并用大指抵定食指，使食指甲面轻轻贴在要弹的弦上，调整触弦的部位和发力的角度，手指的小关节不动，而用整个手臂推动手指向前下方触弦发声。由此，发力方向可以得到保证，而出音也可以达到最大可能的干净。当然，整个练习过程中有两点是需要注意的：第一，应按照“采”况点评中所说的出音厚实之法反复练习，使全身的劲能够毫无阻碍地传递到指尖，指尖的发劲可以完全不留痕迹；此时大指所起到的作用主要并不在于帮助食指发力，而是固定食指触弦的方向和部位。第二，当手指贴在弦上时，从肩臂到指尖要做到完全放松，甚至好像完全不会把弦压动；一旦劲力发出，则须快如闪电，一发即收。旁人看来，则似乎手指始终是松柔的状态——这样就能保证出音的虚灵。

这种发劲方法不仅适用于“挑”，也适用于右手的其他各个指法，以“撮”的指法同时练“勾”和“挑”效果更佳。当然，它也难免有其弊端：首先是虽然能够做到沉厚干净，但是不尽适合于速度较快的曲子；在练速度较快的曲子时，各个手指都必须保持非常灵动的状态，这时无论是勾还是挑，都往往需要离弦落指，否则很容易会影响到音与音之间的连贯。其次，虽然在弹钢弦琴时触弦的“音头”不需要太过突出，用这样的弹法反而可以收到一种含蓄的效果；但如果是在丝弦琴上演奏，既然丝弦的“清健”之音在很大程度上来自一个清晰的“音头”，那只有稍稍离弦下指，指尖与琴弦相触时的出音才能够产生非常劲健挺拔的效果。尽管如此，以上述的练习方法求得出音的沉厚干净仍然可以作为一种基础练习，等到将每一个音练得沉厚干净了，则练习各个手指的离弦下指就有了一个较好的基础——即使需

要非常快速的动作，在指尖和琴弦相接触的那一刹那，总是能够获得一个熟悉的触感，从而使发力角度和指甲表面保持相对垂直，由此出来的声音也能够做到相对比较干净。

很多琴人在弹琴时注意的只是乐曲的旋律，还没有注意到音质的问题；但是一旦注意到，指甲磨弦的杂音很可能就是无法容忍的了。其实说到底，采用什么手法并不重要，只要能够最终达到出音干净的目标，那么什么手法都是可以尝试的。至于从勾挑的出音之“洁”扩展到其他各种指法的出音之“洁”，则是更进一步的要求；而从出音之“洁”走向全曲之“洁”，那就属于曲调的具体展开，而不仅是练指本身的问题了。

一曰润

凡弦上之取音^①，惟贵中和^②。而中和之妙用，全于温润呈之^③。若手指任其浮躁^④，则繁响必杂，上下往来音节俱不成其美矣^⑤。故欲使弦上无煞声^⑥，其在指下求润乎^⑦？

【注释】

①凡：但凡，凡是。

②贵：崇尚，重视。中和：中正平和。《中庸》：“致中和，天地位焉，万物育焉。”

③呈：呈现，显出。

④任：听凭，任由。

⑤上下往来音节：上下往来的音韵节奏。按：“上下”、“往来”固然分别是琴中运指之法，然“上下往来”一词在明清时期已成习语，多指各种运动变化，如明郝敬《谈经》：“卦体六位，其器本阴；易道变化，上下往来无常，即阳之乘阴也。”故此处的“上下往来”当亦可笼统理解为“乐曲展开过程中的各种指法运动”。下文“上下往来之法”同此，不必拘于“上下”与“往来”之同异。

⑥煞声：粗暴浮躁之声。《大还阁琴谱·抚弦七忌》：“一忌不知轻重疾徐之理。而忽重则煞甚，忽轻则无闻。”又指其他摩擦杂声。《大还阁琴谱·指法五忌》：“一忌左大指甲煞声，而不知避。”按：在清代的琴谱里，“煞声”往往指左手大指在丝弦上滑动时的摩擦声，此时“润”则有多用肉声的内涵。如《五知斋琴谱》：“甲音于大指上，惟有四五徽以上可用之，为其用肉则音不清也。肉音于大指节处取用，吟猱及走音则无煞声。甲肉相半音于指甲之傍半肉半甲，半甲取其清，半肉取其润也。清润相兼而音始妙。又以甲肉相半，而用于吟猱及走音者，要避甲取肉，则多温润之音，而名指纯肉，惟取坚实，此取音秘法也。”本况点评则主要讨论右手音质之“润”，左手之“润”此处已作解释，下文

不再赘述。

⑦其：表示推测语气，大概。

【译文】

但凡在弦上取音，只以中正平和为贵。而中正平和的妙处，都在温润的音质中得以呈现。倘若下指任其浮躁，那么繁乱的声响就一定会混杂无章，上下往来的各种音韵节奏也都无法达到美妙了。所以如果想要让弦上没有粗杂之声的话，恐怕就需要在指下求得“润”吧？

盖润者，纯也，泽也，所以发纯粹光泽之气也^①。左芟其荆棘^②，右鎔其暴甲^③，两手应弦，自臻纯粹；而又务求上下往来之法^④，则润音渐渐而来。故其弦若滋^⑤，温兮如玉，泠泠然满弦皆生气氤氲^⑥，无毗阳毗阴偏至之失^⑦。而后知润之之为妙^⑧，所以达其中和也^⑨。古人有以名其琴者，曰“云和”，曰“冷泉”，倘亦润之意乎？

【注释】

①纯粹：纯正，精粹。光泽：光采，华泽。

②芟(shān)：除去。荆棘：或指左手运指生硬不畅，即“溜”况中所谓“若按弦虚浮，指必柔懦，势难于滑；或着重滞，指复阻碍，尤难于滑”。或理解为指下多刺耳的摩擦声，亦通。

③鎔：陶冶化除。暴甲：粗厉的指甲打弦声。

④务求：必须讲求。

⑤滋：润泽。

⑥泠泠(líng)然：形容声音清越悠扬。生气：活力，元气。署名唐司空图《二十四诗品·精神》：“生气远出，不著死灰。”氤氲(yīn yūn)：元气弥漫貌。《易·系辞下》：“天

地𬘡缊，万物化醇。”

⑦毗(pí)阳毗阴：偏于阳或偏于阴。出自《庄子·在宥》：“人大喜邪，毗于阳；大怒邪，毗于阴。”按：清代学者俞樾认为毗当为“毗剗”之义，即“损伤”。而明代以前则多理解为“偏毗”、“偏向”。如宋代李纲《原中》：“夫独阴不生，独阳不成。阴阳偏毗，其在天地则为灾，其在人则成疾。惟阴阳适中，而冲气以为和。”青山此处亦当从是解。

⑧之之：疑衍一“之”字。

⑨所以：用来……的方法。

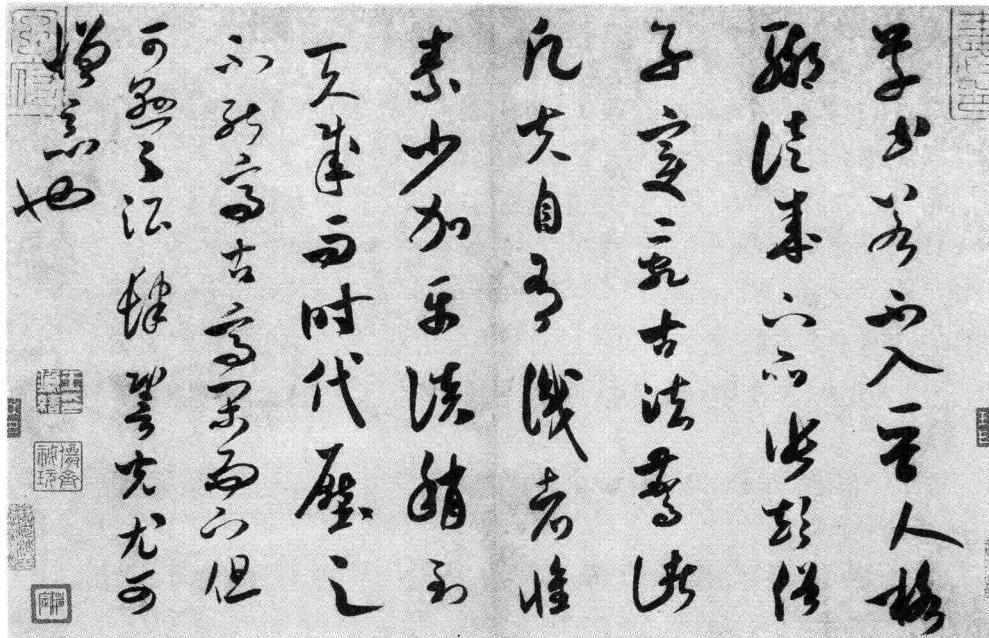
【译文】

“润”就是纯，就是泽，从“润”中能生发出纯正精粹、光采华泽的气象。左手指法要除去生硬不畅之处，右手指法则须陶冶化除粗暴的甲声，双手在弦上相互呼应，自然就会达到纯正精粹的境地；进而再讲求如何在乐曲的展开过程中运用各种指法，这样温润的声音就能渐渐产生了。由此，琴弦上就似乎饱含润泽，柔和的感觉如同美玉一般，清越悠扬之意在弦上到处弥漫，而没有偏于阳或偏于阴的毛病。然后我们才知道，“润”的妙处正在于能够表现出中正平和。古人给琴命名，有“云和”，有“冷泉”，或许也都是“润”的意思吧！

【点评】

何谓“润”？虽然青山很明确地将“润”解释为“纯也，泽也”，但这样的解释似乎仍然有些抽象，不能让我们完全满意；而且从本况的文字表述来看，也很难让人明了“润”的确切内涵：第一，“润”一定是和“浮躁”、“煞声”、“暴甲”相反的一种状态，但是在“采”况中，青山已然说到了“经几煅炼，始融其粗迹，露其光芒”，可见与粗暴之声相对的“纯粹”不一定就等同于“润”。第二，“润”一定是一种“无毗阳毗阴偏至之失”的中正平和，但是中正平和的音质固然可以用“润”来形容，却也可以选用其他词来形容——于是问题还是：“润”的独特内涵是什么？什么样的琴声才可以称之为“润”？又如何才能使指下的出音“润”？

或许在其他文献中可以看到更为清晰的答案：



宋·米芾《论草书帖》

圆润蕴藉为书中一种高格，然勿以痴钝为圆润可也。若鼓琴时出音模糊一片，不辨首尾，则亦只可谓之钝，不可谓之润。

在明代的琴书中，“润”多用于形容右手指法，主要有两层意思：其一是温厚之润。如《风宣玄品·鼓琴训论》有言：“甲不可长，只留一米许。甲肉相半，其声不枯，清润得宜。”而如果不能甲肉相半，用甲过多，则声音容易干枯：“若左右总用甲，其声焦枯，虽有悲思，全无雅韵，声不均平”（《事林广记·弹琴要则·小病有五》）（按：明代早期琴书中多引到“大病有七”、“小病有五”的说法，各书字句稍有出入。此处“全无雅韵”的“雅”字据《琴书大全》补）、“爪长则声枯”（《太古遗音·弹琴有七要》），“纯甲其声伤干”（《太音大全集·弹琴法》）。这一层意思对于我们也相当有启发意义，但问题是，对于青山来说“润”恐怕远不

止这层意思，单是“甲肉相半”似乎还很难产生“泠泠然满弦皆生气氤氲”的效果。于是我们就注意到，还存在另一层意思上的“润”，即柔和之润：

每弦取声自有刚柔相应。指往上为刚，刚声清远；指往下为柔，柔声和润，匀内参详而用，勿失刚柔之理。（《琴书大全·唐陈拙指法·声分刚柔》）

在“和”况的注解中，我们曾说到在早期的琴书中“上下”具有多种含义，这里“指往下为柔，柔声和润”中的“往下”究竟应该作何解释呢？按《唐陈拙指法·要诀取声》对于“琐”这一指法有这样的说明：“……于五六徽间琐之，即成声。如近上则声硬。”可知“上下”亦可指向右手手指的触弦点，“近上”即接近岳山，过于近上就会出音“干硬”：

凡弹弦，架梅上而出，须近一二徽，声不干硬。（《琴书大全·唐陈拙指法·要诀取声》）

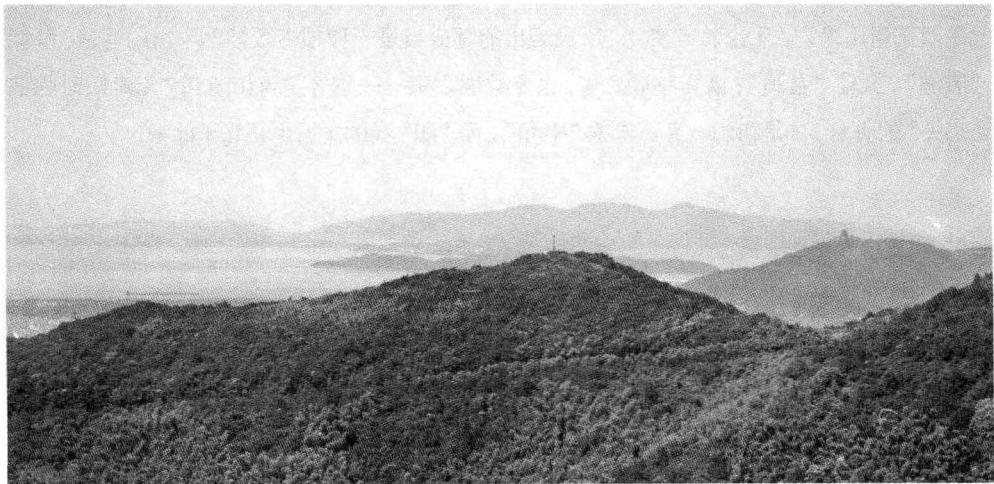
因此，“指往下为柔”中的“往下”也应该理解为右手弹弦的触弦点近徽而远岳，这样的出音“柔声和润”。

既然“润”之与否可以在一定程度上解作音色的“刚柔”，那在实际弹奏中就可以发现，柔润的音色往往产生于远离岳山之处的触弦。其实，音色最为柔润的触弦点是在有效弦长的中点。但是该触弦点同时也是有效弦长中最不受力的所在，再加上在这个地方触弦往往多用侧锋，这就又增加了指尖与琴弦的接触面积，所以出来的音很容易带有杂音而显得不够干净。因此，要练好这样的音，就必须做到在放松的情况下使用速度很快的爆发力，同时触弦的力度也要恰当控制。当然，在有效弦长的一半处触弦只是一种极端的情况，现实演奏中很少会要求这样触弦，出来的音也很可能与全曲不够协调；但是如果能够在恰当的地方略加使用，或是在刚柔变化的范围内有意识地根据触弦点的不同而调节触弦的手法，则能够使得全曲的音色变化细腻丰富。

而一旦从“柔”的角度来理解“润”，那么古代琴书中关于右手手指触弦范围的各种论述便自然地进入了我们的视野。在《唐陈拙指法》中，触弦点的范围也用“远近”的术语来表示：

下指取声，须分中、平、远、近。如使平声者，擘、托、齐撮，离岳三寸许；勾、剔、打、摘，一徽上下；用蠲、圆撚、连抹，三徽已来；凡锁近下；抹、挑、双弹、轮、历，四徽左右；度、拂，五六徽间。中平用指依此，远近取声辅之。有上弦使远，下弦使近；或先下弦使近，后上弦使远。其余指法声法，依颇同相类声下指，各分清浊用之。（《琴书大全·唐陈拙指法·指分远近》）

右手手指触弦范围能够达到如此之广，可以说是相当少见。宋代的《成玉璫琴论》已然有所收缩：“下指要逼岳，则声铿锵。至于微细之处，当四徽之下，不然，是琴筝也。”而在明代前期的琴书中，右手手指的触弦范围则在岳山和四徽之间：“弹指不得过第四徽。散声须近岳，令声实。”（《太音大全集·弹琴法第六》）到了明代后期，这一范围又收缩到了岳山和一徽之间：“凡古人之法，右手鸣弦，必近岳山，不过一徽，取其声音清脆，不至皮慢。”（《乐仙琴谱·鼓琴鸣弦要法》）而在青山看来，“手不下徽”也同样是右手弹弦的一个基本



远眺五湖之苍茫，近览穹窿之秀润，数百年前徐青山于吴中三茅峰所见之景，或亦如是。

要求，触弦点一旦超越了这个范围，便应该遭到否定：

常（疑当作“当”）在一徽内出声，庶获清健之音。如下三四徽而弹，则音出太柔而不堪听矣。今人必于三四徽外弹者，比比皆是，此其通弊，而渐成锢疾也。余曰：今人抚琴，皆自以为妙矣。独于右手，俱不能上徽内弹，至有下四五徽而不觉者，即自居名家，人安得许之。（《万峰阁指法闕箋》）

触弦点范围的缩小尽管更容易保证每一个出音的清实，但是显然会导致音色刚柔变化范围的缩小，而音色的刚柔变化范围则与音乐的表现力关系甚大。因此即使到今天，为了丰富音乐的表现力，广陵派的右手手指触弦也仍然保持了较宽的范围，这当然可以是一种合理的审美追求。但是，我们是否又能够反过来说青山的观念比较狭隘呢？

考虑到青山当时所批评的那些“名家”右手“俱不能上徽内弹”的话，我们仍然要说，青山的论述首先有其时代针对性，未可厚非；而至为可贵的是，青山正是站在音乐实践的立场上，才没有一味矫枉过正地强调要“近岳”而弹，而只是强调手指触弦范围应“不下徽”、“在一徽内出声”，其包容性远胜于其规定性。在这个范围之内，音色当然可以有所变化；但是对于青山来说，无论怎样变化，所表现出的都应当是一种相当微妙而丰富的音色：既能“清健”，又能“温润”；既无枯硬之失，也无柔懦之病——这才是青山所谓“无毗阳毗阴偏至之失”的真意，才是青山一直追求的“中和”，而“润”况的主旨也正在于此吧！

五音活泼之趣^①，半在吟猱；而吟猱之妙处，全在圆满^②。宛转动荡^③，无滞无碍，不少不多，以至恰好，谓之圆。

【注释】

①五音：宫、商、角、徵、羽。这里代指乐曲。活泼：灵活，生动。

②圆满：圆融，饱满。

③宛转：回环曲折。

【译文】

乐曲灵活生动的意趣，有一半在于吟猱；而吟猱的妙处，则完全在于圆融饱满。吟猱宛转动荡，全无滞碍，多少适中，以至恰到好处，这就叫“圆”。

吟猱之巨细缓急，俱有圆音。不足，则音亏缺；太过，则音支离^①。皆为不美。故琴之妙在取音：取音宛转则情联，圆满则意吐^②。其趣如水之兴澜，其体如珠之走盘，其声如哦咏之有韵^③：斯可以名其圆矣。

【注释】

①支离：繁碎杂乱。

②吐：显露，呈现。

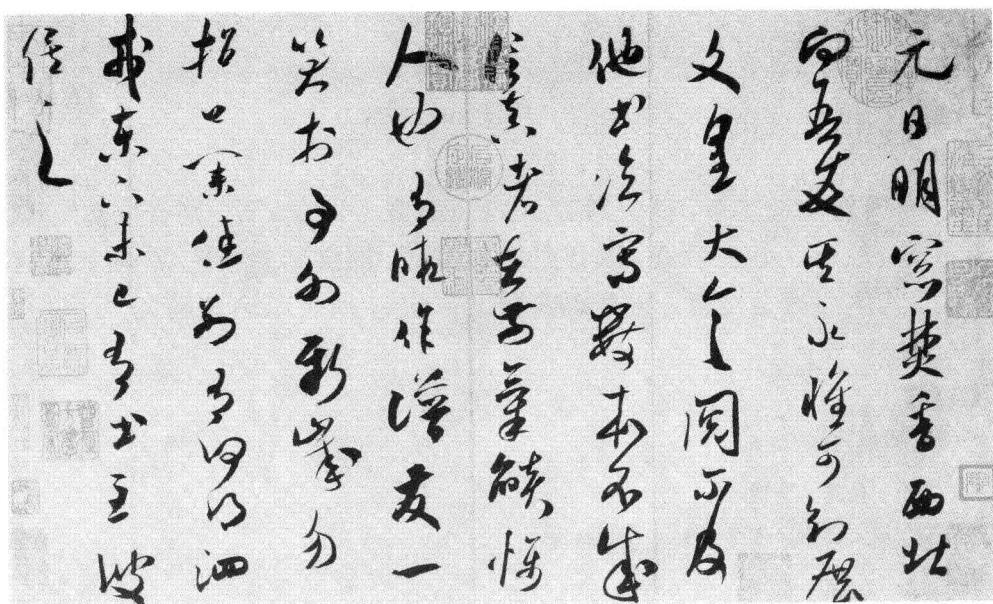
③哦咏：吟咏，有节奏地诵读（诗歌）。

【译文】

大小缓急的各种吟猱都要有“圆”的效果。吟猱不够，音乐就会亏缺；吟猱太多，音乐就会繁碎。这些都是不好的情况。所以弹琴之妙在于取音：取音回环曲折，各种情绪就能连

贯；取音浑圆饱满，各种意绪就能显露。吟猱之趣就像水面上兴起波澜，吟猱之形就像珍珠在盘中游走，吟猱之声就像吟诵诗歌那样富有韵味：这样就可以称之为“圆”了。

抑又论之^①：不独吟猱贵圆^②，而一弹一按、一转一折之间^③，亦自有圆音在焉。如一弹而获中和之用^④，一按而凑妙合之机^⑤，一转而函无痕之趣^⑥，一折而应起伏之微；于是欲轻而得其所以轻，欲重而得其所以重。天然之妙，犹若水滴荷心^⑦，不能定拟^⑧。神哉圆乎！



宋·米芾《元日帖》

米元章有言：“得笔，则虽细为颻发亦圆；不得笔，则虽粗如椽亦扁。”书中至理，观此帖细如颻发处可知。琴中吟猱细处，亦以饱满圆整为上。

【注释】

①抑：而且。

②独：只，仅。

③一转一折：按：在中国的各种艺术门类中，“转”、“折”都分别有不同的内涵和指向。即使同样在琴学中，不同论者所说的“转折”之意也可完全不同。如下引彭祉卿《桐心阁指法析微》即以吟为“转”，以猱为“折”。而详审青山之意，“转”体现为“无痕”，故可理解为音句之间的承转；“折”体现为“起伏”，故可理解为乐句节奏的转换。这两者的具体展开留到后面几况再说，本况的点评则主要集中于吟猱。

④用：功用，效用。

⑤凑：会合。

⑥函：包含。

⑦水滴荷心：水滴在荷叶中心凝聚成珠，随荷叶的摆动而滚动不定。宋梅尧臣《王德言夏日西湖晚步十韵次而和之》：“荷积水珠重，天收霓帔轻。”

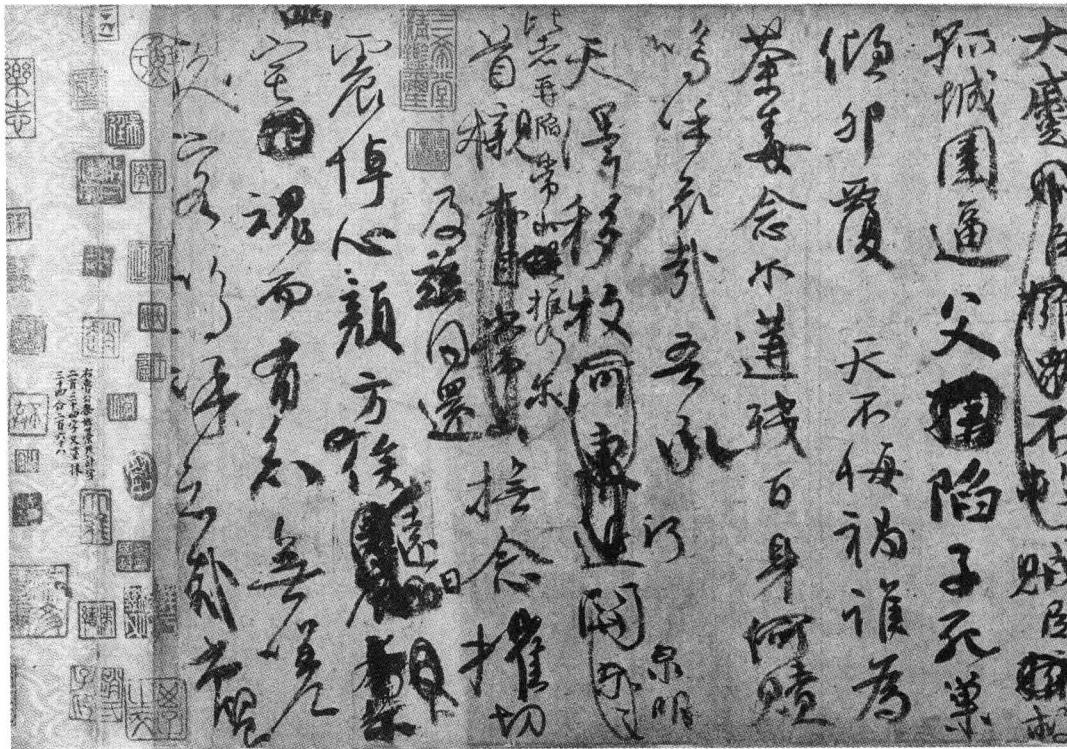
⑧定拟：指作出确定的描述和形容。

【译文】

进而言之，不只是吟猱以“圆”为贵，乐曲的一弹一按、一转一折之间，也都有“圆”音包含其中。就像右手弹弦须有中和的效果，左手按弦须有巧妙的配合，一转之间要包含不露痕迹的意趣，一折之间要呼应节奏起伏的微妙；如果能够做到这些，那么想要在指下表现出轻重的时候，就能把握其中之所以轻、之所以重的道理。由此显现出的自然天成之妙，如同水滴落在荷叶中心不住滚动一般，完全无法作出确定的形容。“圆”真可谓神妙啊！

【点评】

宋代的《成玉砞琴论》有言：“手指润则取声圆”，青山于“润”况后接以“圆”况，可谓异代同心。其实“润”也可以是一种“圆”。所谓“一弹而获中和之用，一按而凑妙合之机”，或即可谓“圆润”之体现。但就本况而言，“圆”则主要表现在两个方面：一是“圆活自然”

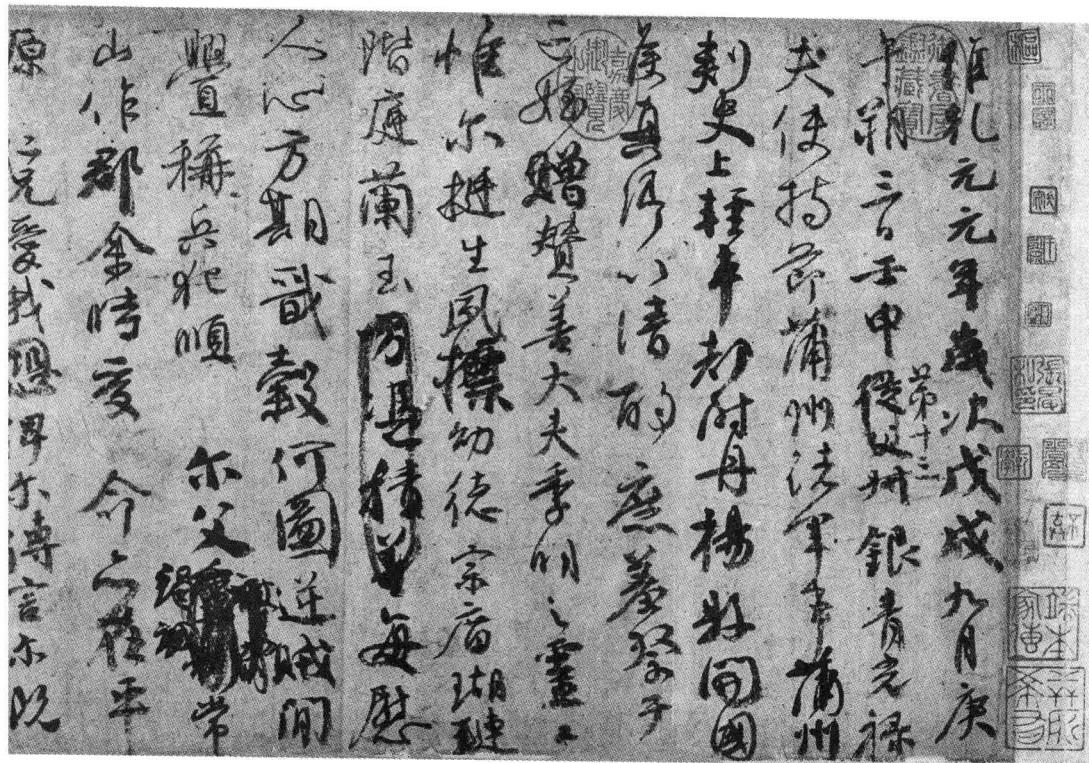


唐·颜真卿《祭侄稿》

下笔之饱满圆整为“圆”，运笔之松活圆转亦为“圆”。观颜鲁公书，当察其用笔转换处之松圆。琴书一理，习者自悟之。

之“圆”，一是“圆整饱满”之“圆”。这两者体现于运指则为吟猱，体现于乐曲则为“转”、“折”——在乐曲中音句连接应当承转圆活，起伏曲折应当气息圆满。在本况的点评中且谈运指：

先就“圆整饱满”而论，青山说：“不足，则音亏缺；太过，则音支离。”从这个意义上理解，可以认为吟猱首先就体现为乐曲中的节奏。很多琴书都会提到弹琴时的所谓“十二



病”，“大病有七”中很重要的一条就是“吟猱过度，节奏失宜”。可见吟猱的多少必须要根据乐曲节奏的需要而定，吟猱的饱满在很大程度上就是乐曲节奏的到位。

在青山以后的琴书中，从节奏的角度对吟猱所作出的规定是相当详细的。如近代彭祉卿先生的《桐心阁指法析微》就对吟猱有如此的解释：“(吟：)按弹得声后，带音上位右二分，转下位左二分，又上位右一分，又下位左一分，复上至本位为止。凡五音四转，两转一收。

先大后小，以归本位。”“（猱：）按弹得声后，带音下位左二分，折上位右二分，又下位左一分，又上位右一分，复下至本位为止。凡五音四折，两折一收。先大后小，以归本位。”同时，吟猱的板拍节奏也得到了明确的规定：“吟猱节奏，《琴镜》定为用两板者，吟在第一音与第四音，猱在第一音与第五音；用一板者，吟在第四音，猱在第五音，其法极善。”

这样的规定固然有其合理性，但是也难免会造成一定程度的僵化。相较而言，青山在《万峰阁指法闷笺》中的描述就显得比较通达：

吟者，按弦取音，在指按处往来摇动，上下不出三四分，先大后小，一转一收，约四五百余转，即收于本位而止。少则亏缺，多则过繁。故有恰好之理，以圆活完满为度。
(猱)……亦以恰好圆满为度。

一方面，比起早期琴谱中的简略解释（如《太音大全集》对“吟”的解释：“如右扣弦左按徽，令指下有声清圆是也。”又如《谢琳太古遗音》：“吟也，以甲肉相半而细动，延其声。”）来，《万峰阁指法闷笺》更加明确了吟猱与节奏之间的关系，因此对吟猱方式的解释比较详细；但另一方面，比起《桐心阁指法析微》来，青山的表述又显得有些模糊，但是这恰恰体现出了一种灵活：乐曲和乐曲不同，同一曲中乐句和乐句也不同——既然节奏本身就在“起伏之微”间有所变动，那吟猱的手法也应该服从于音乐的需要，又如何能将其完全限定？能够“不少不多”，以“恰好圆满为度”，便是最为理想的状态了。

而从另一个角度来看，所谓的“恰好圆满”又不仅体现在节奏上的“圆整饱满”，吟猱作为“往来摇动”的手法，其本身也同样需要“无滞无碍”之“圆活自然”。就这层意义而论，青山所举出的几个比喻是值得关注的：“其趣如水之兴澜，其体如珠之走盘，其声如哦咏之有韵”——并没有任何外力推动或者限制着“水之兴澜”的大小和“珠之走盘”的快慢，一切都是“天然之妙，犹若水滴荷心，不能定拟”。但问题是，要体会到这种“天然之妙”对于很多初学者来说是相当困难的。在很多初学者的指导下，吟猱其实只是幅度较小的“进复”、“退复”而已。而要真正把“进复”、“退复”化为“圆活”的吟猱，其中的关键或许就在于：手腕的放松是必需的前提。

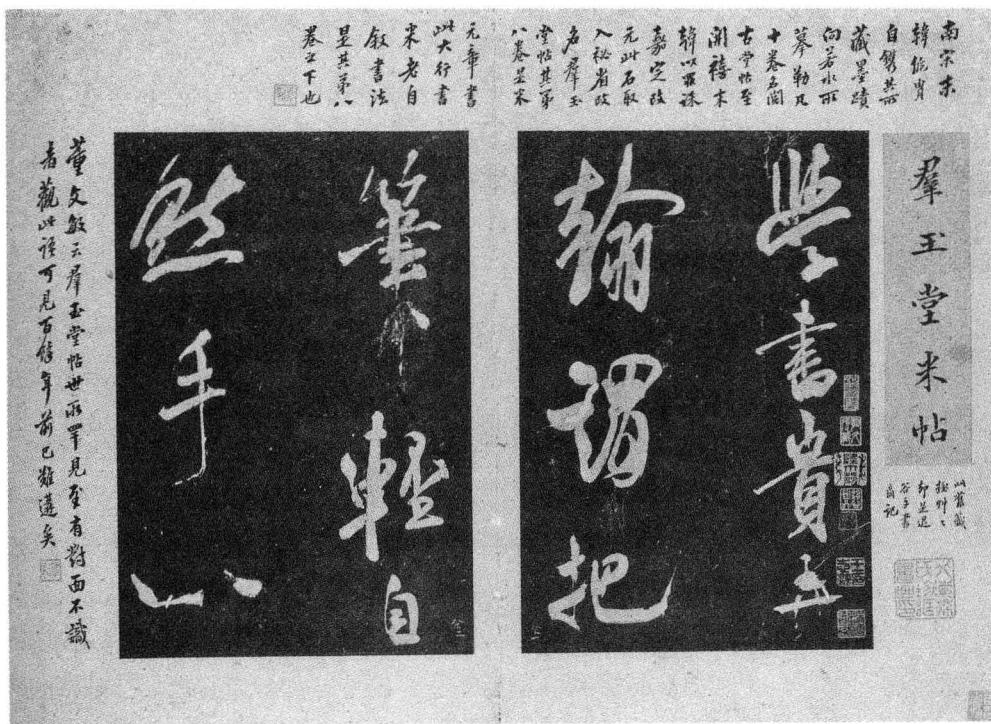
其实无论是吟猱还是其他走手音的变化，都不是手指本身的单独运动，而是在手腕放松的情况下，由手臂带动手腕和手指所形成的综合运动。如果从手臂到手腕到手指能够节节贯通（详见“采”况点评），那就一定会发现，走手音和吟猱其实很类似于来回甩鞭子的动作，无论幅度大小，出来的音韵变化都会显得自然饱满（这一点在广陵派的指法中体现得尤为明显）。虽然说，有的流派要求左手手指在运行到指定的徽位时须“取紧”，以做到虚实相间；但是所谓的松紧其实只是一个相对的称呼：松是放松，紧也是放松，只是放松的程度有所不同而已；即使是在达到音位时取“紧”，也只是一种力度的弹性收缩，而不是各处肌肉的紧张僵硬——正如吴兆基先生在《太极拳和古琴》一文中所说：“每当虚松运行至某一点而突然实紧时，会产生一个自发的颤动，听来韵味飘逸盎然十分自然有致。仿佛把一个乒乓球自由落在台上，弹跳几下后，突然用球拍在球上一压，会使球在台与拍间，产生一个自然颤抖一样。”尽管球拍的“一压”是一种外力，但是球在台与拍间的“自然颤抖”，则与青山的“水之兴澜”和“珠之走盘”有着异曲同工之妙。

于是我们就会明白，琴谱上为数众多的各种吟猱方式完全不必硬记，其中的差别说到底，也只是在表现曲情时的细微不同而已。我们不仅不必局限于“几转几收”，在熟悉乐曲之后甚至可以自出新意，自行调节各种装饰音的数量多少和幅度大小。只要能够在节奏上达到圆整饱满，在手法上做到圆活自然，便已可谓得“圆”之意趣——毕竟我们最终要听的还是音乐，指法只是手段，永远不是目标。

一曰坚

溪山琴况

古语云：“按弦如入木。”形其坚而实也^①。大指坚易，名指坚难。若使中指帮名指、食指帮大指^②，外虽似坚，实胶而不灵^③。坚之本，全凭筋力。必一指卓然立于弦中^④，重如山岳，动如风发，清响如击金石，而始至音出焉^⑤。至音出，则坚实之功到矣。



宋·米芾《学书帖》

米元章有言：“学书贵弄翰，谓把笔轻，自然手心虚。振迅天真，出于意外。”其理与琴家所谓“弹欲断弦，按令入木，然须用力不觉”之理相同。至柔至坚，方成妙指。

【注释】

- ①形：形容。
 ②帮：靠拢，挨近。
 ③胶：黏滞。灵：灵动。
 ④卓然：高挺的样子。
 ⑤至音：最美妙的音乐。

【译文】

古语有云：“按弦时的力度之大，要像能按入琴面一样。”这是形容按弦要坚劲而重实。大指按弦坚实是容易的，无名指按弦坚实则很难。如果使中指帮贴在无名指上、食指帮贴在大指上，表面上看起来好像很坚实，但实际上却黏滞缺乏灵动。“坚”的根本，全在于“筋力”。必须独指高挺，立于弦上，静止时如山岳般凝重，运动时如流风般迅劲，清脆的声响就像是在敲击金石，这样才会产生最美妙的音乐。美妙的音乐流淌而出，那么坚实的功夫就到位了。

然左指用坚，右指亦必欲清劲，乃能得金石之声；否则抚弦柔懦，声出委靡^①，则坚亦浑浑无取^②。故知坚以劲合，而后成其妙也。

【注释】

- ①委靡：柔弱不振。
 ②浑浑：浑浊纷乱。

【译文】

但是左手手指按弦坚实的同时，右手手指也必须要清劲有力，这样才能获得金石之声；否则，如果弹弦柔懦乏力，声音委靡不振，那“坚”也浑浊不足取。由此可见，左手的坚实需要和右手的清劲相结合，然后才能成就妙音。

况不用帮，而参差其指^①，行合古式^②；既得体势之美，不爽文质之宜^③。是当循循练之^④，以至用力不觉，则其坚亦不可窥也^⑤。

【注释】

①参差：高下不齐。

②式：式样，规范。

③爽：差失，违背。文质之宜：文华与质实的分寸，此指视觉层面的手势之美和听觉层面的音乐之美结合得恰如其分。《论语·雍也》：“子曰：质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。”

④是：此。循循：有次序，循序渐进。

⑤窥：窥测，察知。

【译文】

况且，不用中指的帮贴，而使各个手指高下有致，这也合于传统的规范；既能有手势上的美感，又不失文华与质实的分寸。这应当循序渐进地加以磨练，达到用力而不觉的地步之后，那么指下之“坚”便坚不可测了。

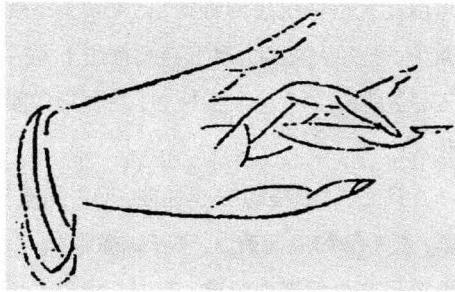
【点评】

对于很多初学者而言，本况或许是尤为重要的。练习散音、泛音时即使左手的力度不够，也至少能够在琴上拨弄出声响来；而在琴器本身音质较好、各弦又没有走音的情况下，还很容易让人获得最初的成就感。但是一旦涉及按音，各种问题就会涌现出来：无论是大指还是名指，很可能根本无力把弦压住（对于少年儿童来说尤其如此）；即使费了很大的力把弦压住，也未必能顾得上音准，更谈不上在弦上走音；而即使勉强保证了音准、能在弦上差强人意地滑动，也还是谈不上如何表现出乐曲的韵味——遇到这些问题，或许唯一的办法就是多练。

但是多练也有多练的要求，错误的练习方法不可能解决问题，却只能错上加错。所以在此，不妨先来看看青山在《大还阁琴谱·左右手二十势图说》中对左手大指、名指按弦方法的论述，并加以简要的解释和评价。

首先是大指：

彩凤衔书势：大指按弦势也。大指屈而按弦，则经行不碍于傍。即以虎口撑开，食指随提起屈曲，而中指直压于下，名指亦将直起，略高于中。要使后三指夹紧，则手势约束而有力，不任其懈弛矣。按弦须用指甲根头，慎勿按在指尖，使甲痕渐渐磨深，按之甚痛，且更惯不能移，奈何！○大、食二指屈节相应，状如鸟啄，而余指跃然起舞，势似翱翔。其彩凤衔书之势，不其善哉！



彩凤衔书势

其一，“大指屈而按弦，则经行不碍于傍”，这句是比较合理的。虽然各弦的弦距因琴而异，但是到了中下准，弦距一般不会太大。如果大指挺直接弦的话，那即使大指指甲不算长，也很容易刮到前面的弦，由此不仅会发出一些摩擦杂声，还会影响到其他弦的弹奏。当然，“屈”到什么程度也因人而异。如果为了一指控多弦的方便而伸直大指，在不出刮弦杂音的情况下完全可以。另一方面，如果“屈”得太过，则按弦时容易多用到指甲，倘若弹奏的是丝弦，则摩擦杂声也会更大。所以青山在《大还阁琴谱·指法五忌》中强调：“一忌左大指甲煞声（按：青山这里的“煞声”当是指左手大指按弦时多用指甲而产生的摩擦杂声，这在弹奏丝弦时尤为突出。清代《澄鉴堂琴谱》把这一点解释得更加清晰：“一忌大指甲煞声而不知避，法以甲稍转让肉取音为妙。”），而不知避。”

其二，“虎口撑开”、“大、食二指屈节相应，状如鸟啄”，这两点也是正确的。其原因主要有三：首先，虎口撑开可以保证在乐曲展开过程中各个手指的运转灵活，而不至于僵滞

不化。同时虎口本身也需要处于放松的状态，可以随时开合自如。其次，大、食二指屈节相应时，食指大致会居于大指的上方，由此，食指本身的重力也可以对大指压弦起到一定的帮助。（如果是广陵派所要求的“藏指”，则中指的位置将起到更为重要的作用。）再次，这两点要求结合在一起，可以在虎口形成一个自然的弧形；与拱桥原理相同，这一弧形本身也可以让大指按弦更为轻松，由此便于手腕的放松灵活，从而有利于乐曲的展开。（但是，如果为了增加大指的力度而将食指压于大指之上，则又是不可取的。正如《大还阁琴谱·指法五忌》所言：“一忌大指按弦，将食指作圈，甚为丑陋。”这不仅影响美观，还影响手指的运化。）

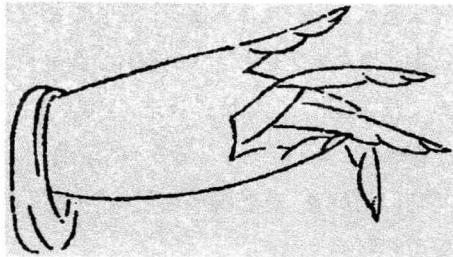
其三，“食指随提起屈曲，而中指直压于下，名指亦将直起，略高于中。要使后三指夹紧，则手势约束而有力，不任其懈弛矣。”这一要求似乎有些刻板，“使后三指夹紧”的要求更容易产生僵滞之流弊，而未必能够为所有流派所有琴人所接受；但从其出发点来说，使“手势约束而有力，不任其懈弛”还是相当正确的。我们强调得最多的就是放松，但是放松并不等于松弛，而应该充满弹性——一般来说，左手真正放松的状态，来自于坐正之后左手抬起置于琴上时最放松自然的状态。此时左手手掌不会张开，而会略略收拢；不会平行于琴面，而会稍带倾斜。无论是大指、名指，或是其他手指，当某一手指按弦时，手掌和其他手指都应尽量保持一开始的放松状态，这种放松状态富有弹性，可以随时根据乐曲的需要而作出及时的反应，并使乐曲饱含生机与活力。

其四，“按弦须用指甲根头，慎勿按在指尖，使甲痕渐渐磨深，按之甚痛，且更惯不能移”，这一要求相当正确，而为如今很多学琴者所忽视。尤其是弹丝弦时，如果多用指甲滑弦，会很容易发现指甲上被划出一道道的凹槽，不仅影响弹奏的效果，还容易损伤自己的手指。因此，即使出于一指控多弦等具体指法的需要，很多时候不得不用到指根以上的纯甲按弦，也要尽可能地多采用接近甲根、多用指肉的大指按弦方式。

大指手势既明，且看名指：

鵌鸡起舞势：名指按弦势也。名指屈其中节，直其末节，卓然按于弦上。中指用微直

以居其中，食指则仍提起，而大指亦随伏其傍也。然名指末节最是要紧：若软弱无力，则反凹曲其节，名为折指，大不美观。必使筋力挺直，重按坚实，方为妙也。○名指独立于弦，最要用力。经行俨如鹍鸡之鼓翼而舞，其势力何坚且壮哉！



鹍鸡起舞势

其一，“名指屈其中节，直其末节，卓然按于弦上。”“名指末节最是要紧：若软弱无力，则反凹曲其节，名为折指，大不美观。”这两点对于名指按弦来说至关重要。所谓“直其末节”，其目的不是防止末节凸出，而是避免末节凹进。一旦“凹曲其节”，则臂腕之力便断于“折指”之处，而无法传递至指尖，这样一来按弦的力度就只可能来自这一节手指本身，于是再怎么用力也很难将弦按得很实了。（但进而而言之，笔者以为理想的名指按弦之状或许是中节和末节都向外略凸，由此形成一个较为自然的拱弧之形——其实在日常生活中，手在最放松的情况下，各指也都接近这样的弧形——这样左手的臂腕之力在放松的状态之下就可以畅通无阻地传递到指尖，由此就可以较为轻松地将弦按得坚实。）

其二，“中指用微直以居其中，食指则仍提起，而大指亦随伏其傍也。”这里的重点并不在于每个手指的固定姿势，而是在于必须要防止名指按弦的同时，其余手指因为不够放松而弯曲太过。除此之外，或许还需要补充两点：首先，名指按弦的部位应在指尖偏左侧处，这也是左手处于略带倾斜的放松状态时最自然的按弦部位；如以指尖正中按弦，则容易看不清所按的位置。其次，当名指以指尖左侧按弦时，中指会大致处于名指的上方；在最放松的状态下，中指即使不必帮贴于名指，也会以自身的重力似贴非贴地增加名指按弦的力度——不必强求贴紧，也不必强求分开，这种借力是能够帮助名指做到放松灵活的。

大指和名指的按弦方式既如上述，那么在平时的练习过程中我们就应随时提醒自己保持正确的手势，在正确的手势中逐渐锻炼运指的坚实。同时，正确的手势必然是美观的，如

《太音大全集·指象》便有“左手中指欲低，而象凤之首；食、名指欲高，而象凤之翼；大指欲藏，而象凤之足”这样的描述。但是也正如青山所说，“既得体势之美”的同时，必须“不爽文质之宜”。毕竟琴是音乐，不是舞蹈，所以古人虽然有双手须“若双鸾对舞，两凤同翔”（《琴书大全·薛易简琴诀》）的说法，也同时强调了“不宜飞舞作势，轻薄之态，欲要手势花巧以为好看，莫若推琴而起舞”（《风宣玄品·鼓琴训论》）。所谓“过犹不及”，这也是需要引起我们注意的。

一曰宏

调无大度^①，则不得古，故宏音先之。盖琴为清庙明堂之器^②，声调宁不欲廓然旷远哉^③！然旷远之音，落落难听^④，遂流为江湖习派^⑤，因致古调渐违，琴风愈浇矣^⑥。

【注释】

①大度：宽宏的气度。

②清庙：即太庙，古代帝王的宗庙。《诗经·周颂·清庙》：“於穆清庙，肃雝显相。”

明堂：古代帝王宣明政教的地方。《孟子·梁惠王下》：“夫明堂者，王者之堂也。”

③宁：难道。廓然：宏旷，空阔。

④落落：孤高寡和。

⑤流：向坏的方面转变。习派：宗派习气。指与古雅相对的、专图娱人耳目的“繁响促调”，即青山在“雅”况中所谓：“自古音沦没，即有继空谷之响，未免郢人寡和；则且苦思求售，去故谋新，遂以弦上作琵琶声，此以雅音而翻为俗调也。”

⑥浇：浇漓，变得浮薄。

【译文】

曲调如果缺少宽宏的气度，就不能表现出古雅的品格，所以首先必须使琴音宏大。琴既然是庙堂大雅之器，其声调难道不正是要宏阔旷远吗？但是宏远的音乐孤高寡和，难以吸引听众，于是就流变为江湖习气，由此导致了对古调的逐渐背离，琴学的风气也就更加浇离浮薄了。

若余所受则不然：其始作也，当拓其冲和闲雅之度^①，而猱、绰之用，必极其宏大。盖宏大则音老^②，音老则入古也。至使指下宽裕纯朴^③，



唐·颜真卿《颜勤礼碑》

学书当从大字入，易得其体势。若入手便学《灵飞》小楷，恐格局再难打开。习琴亦须从“宏”处着眼，然“宏”非贪学大曲之谓，习者当辨之。

鼓荡弦中，纵指自如^④，而音意欣畅疏越^⑤，皆自宏大中流出。

【注释】

①拓：张开，扩展。闲雅：沉静文雅。

②老：苍劲。

③宽裕纯朴：宽和宏大，纯正质朴。

④自如：灵活自然。

⑤疏越：见“清”况注释。

【译文】

像我所学的却不是这样：一开始弹琴，就应当在乐曲中舒张冲和闲雅的气度，而猱、绰的指法运用，都必须极尽宏大。因为指法宏大了，则音调就会苍劲饱满；音调苍劲饱满，则乐曲的格调就能古雅。至于使指下达到宽裕纯朴，在琴弦中松展鼓荡，运指得以纵放自如，而音乐和意绪能够欢欣舒畅、清越隽永：这些也都是从宏大中流淌而出的。

但宏大而遗细小，则其情未至；细小而失宏大，则其意不舒。理固相因^①，不可偏废。然必胸次磊落^②，而后合乎古调；彼局曲拘挛者^③，未易语此。

【注释】

①固：本来。相因：相互依托，相辅相成。

②胸次：胸怀。磊落：形容胸怀坦荡。

③局曲：畏缩，不舒展。拘挛（luán）：拘泥，拘束。

【译文】

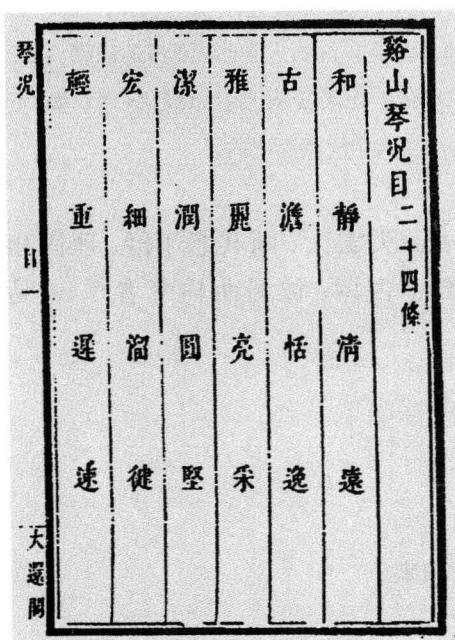
只是如果一味追求宏大而遗失了细小，那么乐曲中的情感就不能充分表现；如果一味

追求细小而遗失了宏大，那么乐曲中的意绪就不能舒展畅达。两者本来就应该相辅相成，不能有所偏废。但是弹琴人必须胸怀坦荡，然后才能合于古雅之调；那些畏缩拘束的人，是很难和他们讨论其中的道理的。

【点评】

在前言所标举的“光谱结构”中，“溜健”和“宏细”的顺序与通行本相反，这并非是笔者的一时疏忽，而是因为笔者认为现存《琴况》文本中各况之顺序可能有过变动。“宏”、“细”二况所包含的范围极广，甚至在一定程度上可以说笼罩了音乐展开过程的全部。无论从结构还是内容上看，这两况都不宜放在圆、坚、溜、健等具体的运指要领之间，而应有其在二十四况中的独特地位，需要得到特别的强调：一方面，“宏”、“细”二况之前“洁”、

“润”、“圆”、“坚”诸况的着眼点都主要在于音质和指法，而其后的“溜”、“健”二况不仅同样也以指法为主，且“坚”、“溜”二况在内容上更是相辅相成，体现出自然的延续关系；另一方面，“宏—细”从其选词上来说，使用的是与之后“轻—重”、“迟—速”同样的反义词；而从其内容上来说，则其着眼点都在于乐曲展开中的具体效果，并不在于音质和指法。因此，今本的况题顺序恐未必即为原貌。若确有此变动，则其原因很可能与读音有关：无论从诵读习惯还是从二十四况的目录来看，各标题四字一句——和静清远、古澹恬逸、雅丽亮采、洁润圆坚、宏细溜健、轻重迟速——的倾向相当明显。姑以《中原音韵》计之（之所以用《中原音韵》而计，是因为《琴况》现存

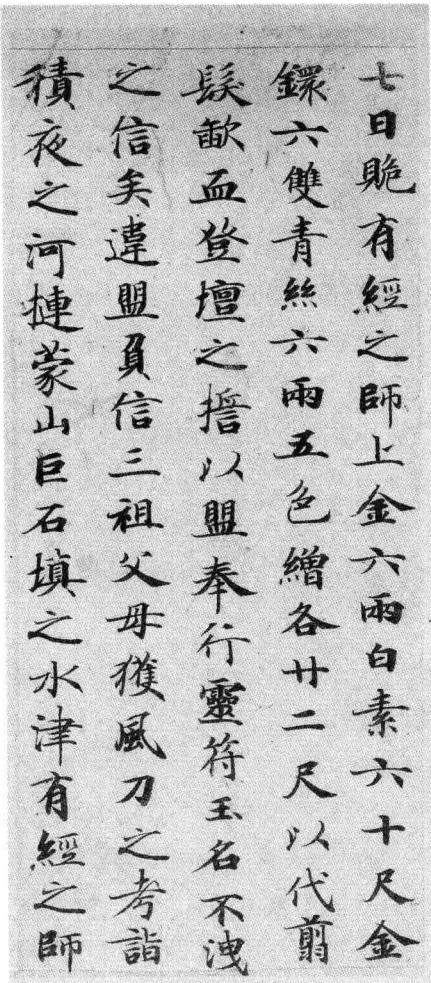


《溪山琴况》书影

文本恐与北音相关，如“和”况中的“和”、“合”二字混用，这在明代的苏州方言和江淮官话中并不合适），二十四况标题中远、圆、坚、健四字同属“先天”一韵，在况字总数中已然最多；其中竟有三字同属于四字句之韵脚，占了尾字的半数。这样的读音分布很容易让人感到朗朗上口，因此“宏细”和“溜健”在通行本中的顺序未必不是一种有意识的调整。

回到“宏一细”本身来看。青山所谓的“宏”，包括了从内到外三个连贯的层次：第一，演奏者一定要“胸次磊落”，有“冲和闲雅之度”，指下方能出宏大之音；第二，在音乐表现上，则当有“廓然旷远”之声调，方能合乎古雅；第三，在指法操作的层面，则须做到“猱、绰之用，必极其宏大”，“宏大则音老”。对于第一个层次，正如在“和”况中所言，青山在大多数的情况下都只是点到为止，不作深入的纯哲理探讨；而第二、第三两个层次，则恰恰分别呼应着《溪山琴况》前半部分关于音乐品格的论述，以及后半部分中对于运指问题的讨论。因此倘若以之前诸况作为参照系来看待“宏”，我们就会发现，“宏”况其实蕴含了古琴学习的具体步骤——其中的关键或许正在于“其始作也”中“始作”一词存在着三种可能的解释：一、刚开始学琴时；二、刚开始学曲时；三，刚开始学曲中指法时。这三种理解分别对应于“宏”的三重价值：

首先，在“丽”况中我们已经说到，学琴之初重在欣赏。而欣赏亦无他法，一切必须以自己的真实感受作为起始，唯先“取法于广”，然后才能“取法乎上”。尽管我们经常说“取法乎上，仅得其中；取法乎中，仅得其下”；但问题是，如果没有“取法乎广”作为基础和背景，又如何能够体悟“上”之所以为“上”？公认之“上”在任何时候都并不缺乏，但自得之“上”则远为难得。比如说，我们现在公认管平湖先生为第一流的古琴大家，然而如果在获得真切的欣赏感悟之前就抱持“管平湖先生是第一流的大家”这一观念，那恐怕很可能会把管先生演奏中的一切特点都视作古琴音乐的最高标准。好一点的，不妨视其他一切风格和演奏方法为异端；等而下之的，则很容易将自己指下的腐木湿鼓之声也自诩为古调大雅。——所以“宏”在古琴学习中的第一重价值，就在于需要我们放开心胸，在大量的欣赏实践中真正明白什么是“廓然旷远”、为何“廓然旷远”之“宏”是一种值得欣赏的美，从而真正获得坚守



唐·鍾紹京《靈飛經》

小楷书亦当有堂堂之气方妙，否则易流于拘束柔媚。学琴亦如是：只知“清微淡远”，与遍学诸法而知“清微淡远”，其间似颇有广狭之不同。

内心的力量：既不会因为“落落难听”得不到他人的欣赏而凄惶不定，也不会直接将不成调、不入耳的“落落难听”作为自己的追求。

其次，在具体的琴曲学习中，当追求先立其大体。青山所谓“冲和闲雅之度”，既是人之气质风度，又是琴之体度格局：声为句中之声，句为篇中之句；在谋篇布局中讲求乐句内和乐句间轻重快慢起承转合的逻辑关系，使全曲气息通畅无碍，这要比具体的指法“秘传”重要得多。青山在“细”况中也说“音有细眇处，乃在节奏间”，只有先确立全曲节奏的大体，从中得其所以然，才不至于在“细眇处”的“精雕细琢”中失其所以然。孟子有云：“先立乎其大者，则其小者弗能夺也”，其思路也正与此相通。如果学习琴曲之初过于斤斤纠缠于每一个细节指法的到位——诸如吟猱必须“几转几收”之类——那么很可能会产生“有法无曲”的流弊：即使每一个指法都很正确，但连在一起也很可能会因为主次不分、虚实不明而不成乐句，更难以构成一首气韵天成的乐曲；尤失大体的，则往往连指法本身也不能到位，突出的只是指法中的习气。——所以“宏”的第二重价值在于，当开始琴曲学习时，首先应追求在琴曲的起承转合中达到气韵通畅，而不是把注意力过于集中到单个的指法之

上，否则很容易顾此失彼。指法本身可以作单独的练习，也可以在乐曲的进一步锤炼中得到加工；但是一旦涉及乐曲的弹奏，就必须把音乐的整体感放到第一位。

第三，在指法练习中，必须首先尽其阔大。青山在此尤其强调了“猱、绰之用，必极其宏大”、“宏大则音老”。所谓的“老”当即苍劲饱满之意。在“圆”况中，我们更多是从乐曲节奏的角度来理解吟猱的饱满，这一点在此也同样适合；但除此之外，对“猱”、“绰”的特别强调，也不妨有其更进一层的含义。青山在《万峰阁指法阅笺》中对“猱”这一指法作了如下解释：“大于吟而多急烈，音取阔大苍老，亦以恰好圆满为度。”“阔大”一词，一定程度上当可理解为在弦上荡指的幅度较大。从乐曲取音而言，幅度较大的“猱”和“绰”可以使乐句更为松活舒展，使主干音更为沉雄厚重，很适合于表现气格宏大的琴曲；而从指法练习而言，这样的“猱”和“绰”也可以更好地帮助手腕的放松，由此在以后练习“定吟”之类的细微指法时，也更容易使指下取音圆润饱满。——所以“宏”的第三重价值，便体现为乐曲和指法学习过程的先后：先学高远宏旷之曲、练苍劲宏阔之指，“使指下宽裕纯朴”；以后如果再学细腻一路的乐曲和指法，才能真正达到“纵指自如”。这也正如学习书法一样：先从大字练起，一旦得其结构和笔法，写小字时也能运转自如；但倘若一上手就写惯了小字，再要放大就往往相当困难了。

除此之外，不妨更作申论：虽然由于才性和偏好不同，琴人可以或擅于大曲，或长于小曲。但作为学习过程中的一环，则最好都需要有足够的大曲练习经验，因为大曲之成败，往往并不在于细节是否完美，很大程度上取决于能否将整首乐曲从头到尾撑得神完气足，这对演奏者的调气调指功夫都提出了极大的挑战。比如说管平湖先生的《秋鸿》一曲，将近半小时的演奏，竟然没有任何松弛懈怠之处——单是这份功夫，便足以当得起一个“宏”字了。

音有细眇处^①，乃在节奏间。始而起调^②，先应和缓，转而游衍^③，渐欲入微。妙在丝毫之际，意存幽邃之中^④。指既缜密^⑤，音若茧抽，令人可会而不可即^⑥：此指下之细也。至章句转折时^⑦，尤不可草草放过，定将一段情绪缓缓拈出^⑧，字字摹神^⑨，方知琴音中有无限滋味，玩之不竭：此终曲之细也^⑩。昌黎诗^⑪：“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场^⑫。”其宏细互用之意欤^⑬？

【注释】

①细眇 (miǎo)：细微。

②起调：乐曲起音。

③游衍：从容自如地敷演展开。

④幽邃：幽深，深邃。

⑤缜密：细致周密。

⑥会：领会。即：接近。

⑦章句：章节、乐句。

⑧拈 (niān)：取。

⑨摹神：传神。

⑩终曲：整首乐曲。

⑪昌黎：韩愈，字退之，唐代著名文学家，“唐宋八大家”之一。韩愈自谓郡望昌黎，故世称“昌黎先生”。

⑫“昵昵”几句：韩愈《听颖师弹琴》诗：“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。跻攀分寸不

可上，失势一落千丈强。嗟余有两耳，未省听丝篁。自闻颖师弹，起坐在一旁。推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠。”划(huà)然，突然。

⑬宏细互用：宏细，此指风格意义上的“宏大”和“细腻”。互用，交错运用。

【译文】

音乐有细腻微妙之处，就在于节奏之间。刚开始起调时，首先应该和缓，然后慢慢敷演展开，逐渐转入细微的变化。神妙正在于丝毫之间，意绪则存于幽深之中。当用指达到细致周密之后，取音就如同从蚕茧中抽丝一般细腻不绝，让人可意会而不可接近：这是指下之“细”。而到章节、乐句转换之际，尤其不能草草放过，一定要把一段情绪缓缓抽取而出，每个音字都能够细腻传神，这样才能领悟到琴音中有无限的滋味，品玩不尽：这是整曲之“细”。韩昌黎有诗云：“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。”说的就是宏、细风格的交错运用吧？

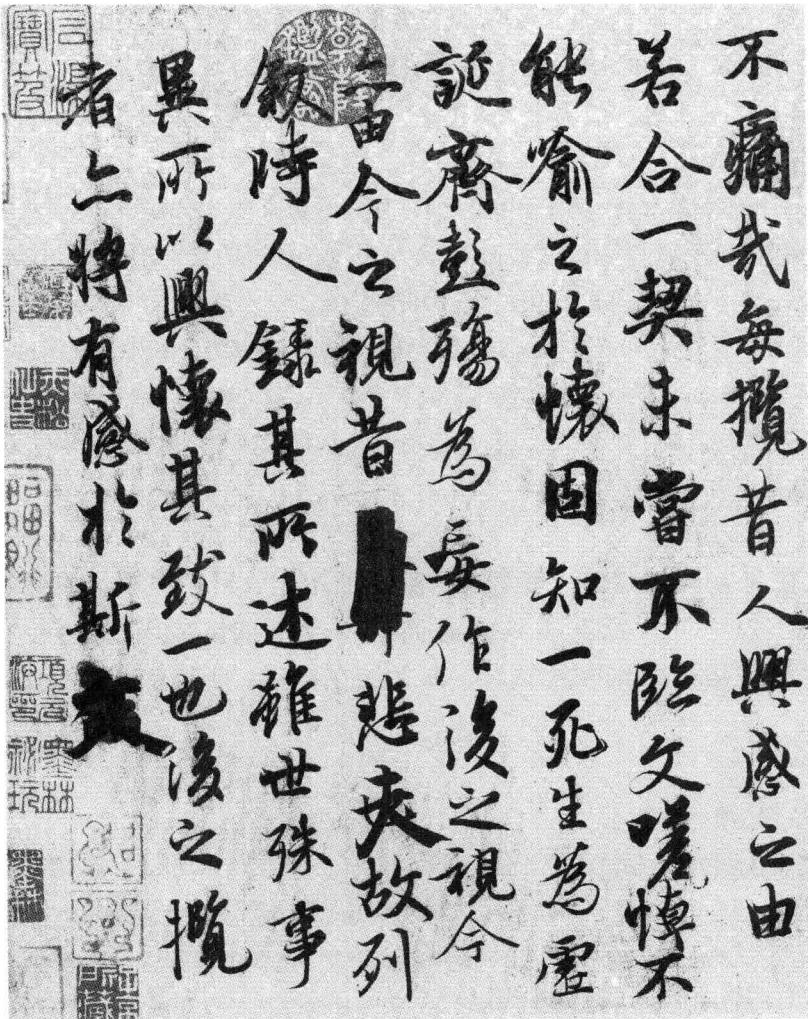
往往见初入手者，一理琴弦，便忙忙不定，如一声中欲其少停一息而不可得^①，一句中欲其委婉一音而亦不能^②。此以知节奏之妙^③，未易轻论也^④。盖运指之细在虑周，全篇之细在神远：斯得细之大旨者矣。

【注释】

①少：稍，略。

②委婉：此指曲尽细节之妙。

③此以：当作“以此”。节奏之妙：似乎既可以理解为“节奏本身的妙处”，也可以理解为“存在于节奏中的妙处”。但从“一声中欲其少停一息而不可得，一句中欲其委婉一音而亦不能”来看，或许后一种解释更为可取。因为这种急急忙忙的弹法未必没有节奏，很可能节奏感还很强，只是没有发挥出节奏间细微之处的韵致而已。所以，在“宏”况和本况中笔者将“音有细眇处，乃在节奏间”一句阐发为应当先立节奏之大体，再求完善节奏



晋·王羲之《兰亭集序》(部分)

《兰亭》笔法千变万化，若徒学其形，必将为一枝一节所惑。当先立其大体，则于俯仰映带之间微妙自生。琴中吟猱亦不必强求，能入曲，便能知吟猱。

中之细眇处。

④轻：轻率，轻易。

【译文】

经常看到初学者一接触到琴弦就急急忙忙手不能定，就好像一声中要他稍停一口气也不能够，一句中要他把一个音表现得细腻也做不到。由此可见，节奏中的妙处不是能够很轻易地谈说的。大致而言，运指之“细”在于思虑周详，全篇之“细”在于神思深远——这一概括，便是“细”的主要意旨所在了。

【点评】

“宏”与“细”的这对矛盾在青山的论述中至少有两层含义：第一，学习过程中的先后步骤，即青山在“宏”况中所说的“宏音先之”：“宏大而遗细小，则其情未至；细小而失宏大，则其意不舒。”先立“宏大”以舒其意，再求“细小”而达其情，最终便能达到宏细相融，情意交至。第二，两种对立的音乐风格，即韩愈诗所谓：“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。”“宏”与“细”的风格时而表现为不同的乐曲，时而表现为同一乐曲中的不同章句，需要在演奏中对气息和指法作出及时的调整。这两层含义又可以在一定程度上分别对应于青山在本况中所说的“运指之细在虑周，全篇之细在神远”：“立其大体”之后，要讲求“精雕细琢”之法，才能使乐曲精致自然，这属于“运指之细”；而如何使用其法，恰如其分地分别表现出或“宏大”或“细腻”的风格，并在不同的风格之间自由转换，这属于“全篇之细”。“运指之细”包含之前洁、润、圆、坚、溜、健等运指要领的综合使用，而“全篇之细”则更多指向轻、重、迟、速之篇法。指法在于“虑周”，关系到具体的动作，故可言可学；篇法在于“神远”，关系到个人的才性，故可悟而未必可学。

在本况中，青山特别强调了指法在运动过程之中所表现出的“细”，即“音有细眇处，乃在节奏间”。这句话的重要之处在于，它沟通了之前诸况的运指与之后诸况的谋篇：一方面，“细眇”关系到运指要领的到位；另一方面，“细眇”又正存在于具体鲜活的章句节奏之间。由此，青山便提出了“音若茧抽”这一形象的比喻：所谓的“如茧抽丝”，从“神远”的角度

讲，便是“意存幽邃之中”，能够于似断非断之际体察声断意连之理，并在乐句轻、重、迟、速的变化之间贯穿洁、润、圆、坚、溜、健等种种运指要领，方圆有致，起伏自然，极尽“缓缓拈出，字字摹神”的细腻微妙；而从“虑周”的角度说，则除了之前各种运指要领的熟练之外，很重要的一点就是应使手指在运动过程中所表现的音与音之间尽可能不产生断裂，让乐句得以连绵不绝。也唯有尽可能使指下连绵不绝细若抽丝，才能真正表现出乐句的丰富层次，从而“妙入丝毫之际”，臻于心手俱细的地步。

“神远”之篇法固难细言，在此且就“虑周”之指法如何做到“音若茧抽”——即音与音之间细而不断——再加申论：

音与音之间为何会产生断裂？第一个原因就是当弹出一个音之后，由于右手不再拨弦，所以在左手走弦的过程中音量会不断衰减，这就使下一个音和上一个音在音量上形成反差，因此产生断裂之感。这一点或许是所有弹拨乐器的共性，但古琴的特殊之处在于其左手滑音的时间长度超过了其他大多数的弹拨乐器。所以，如果说其他乐器还能够借助于右手的快速拨弦而产生连贯感的话，古琴似乎就更容易在听觉效果上显得断断续续，让人难以把握乐句中的意脉。

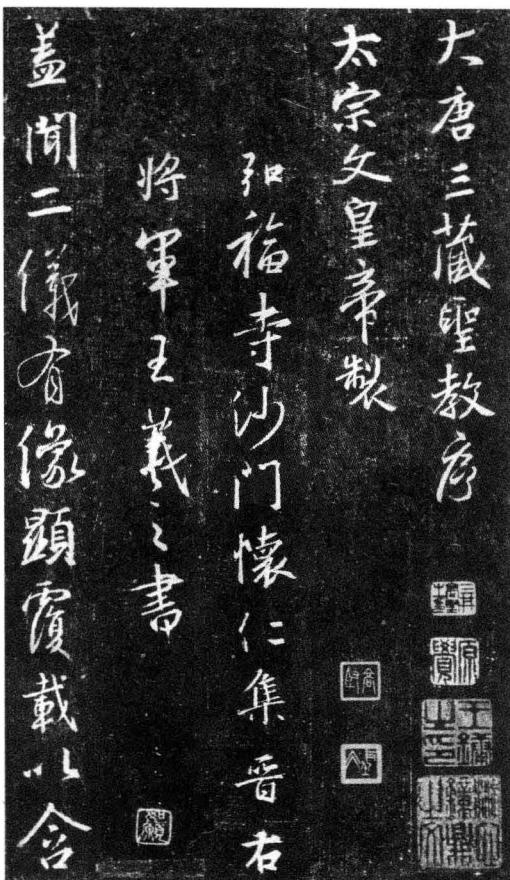
要解决这一问题，关键之一就在于是否能够意识到左手取音的虚实。正如吴兆基先生在《太极拳和古琴》一文中所说：“定位弹拨时指掌取紧（张），也就是‘实’，实中有虚；指掌运行中取松，也就是‘虚’，虚中有实，当运行到指定的徽位时又取紧，也就是‘实’”——如果能够在指下表现出这样的虚实，就能够使走弦过程中每一个徽位上的音都显得比较清晰，在听觉效果上甚至就会让人感到走手音的音量不减反增。这样一来，这种音量的渐强感往往就可以和下一个右手出音较为自然地接续在一起，而显得较为连贯了。

不够连贯的另一个可能原因是过弦的问题。我们知道，在演奏的过程中左手的大指和名指经常会在不同的琴弦之间变换，而变换琴弦时又容易因为过弦不够自然，使得音与音之间产生断裂。这又可以从大指和名指来分别探讨：

首先，对于相连的两弦来说，左手大指可以采用一指控两弦之法。比如说弹完七弦九徽

之后马上要弹六弦九徽，那么可以先用靠近骨节的多肉处按住七弦九徽，而大指靠近指尖的部分就能顺利地按到六弦了。当然需要注意的是：每个人的大指都存在着不同程度的弯曲，所以在同时按住两根弦时尤其要注意音准的调节，在这种情况下大指关节的灵活度就显得尤为重要。另外，这样的方法也会造成音色的细微出入：用大指骨节的多肉处按弦，出音的音色不如半甲半肉按弦来得清亮。因此为了保持音色一致，也可以在按弦点不变的情况下移动手指过弦。但应尽可能避免手指突然从一根弦上松起，这样会切断余音，造成音的断裂。所以在大指过弦之前，左手的其他手指可以提前将下一根需要弹奏的弦按低一点贴近琴面，由此即使是在一指控多弦的情况下，左手大指也能够转换自如。

其次，对于名指按弦来说，由于在按单弦时一般都是靠指尖按弦，所以一指控多弦的难度或许就会很大。然而所幸需要名指一指控多弦的地方大多是在十徽以下，因此在很多情况下，将名指稍侧，就能同时按住几根弦。需要特别注



集王羲之书《圣教序》

赵子昂言：“结字因时相传，用笔千古不易。”然用笔之细节亦当于结构已立之后渐行调整，方能气韵生动。故学《兰亭》者，略得右军之用笔，便当研习《圣教》之结体，于结体中再求笔法之细化。若斤斤于自夸得《兰亭》笔法，偏求毫发之处逼似，则极易徒成杂凑枝节之伪书。习琴亦如是：吟猱为曲中之吟猱，于鼓奏时自然而生。所谓“半曲平沙走天下”，亦须有半曲之结构，未闻“几吟几猱走天下”也。

意的是，按弦的用力点必须随着弦的变化而不断调节——不然的话，要做到同时按住几根弦，且始终都能够按得很实，或许就太过困难了吧！

其实，在求“细”之法上各家各派都有独到的心得，以上所举未必适用于所有人，也必然挂一漏万。“运指之细”已然无法言尽，“全篇之细”更未易轻论。因此，当学琴学到一定程度之后，应多寻师访友，吸收各家各派的指法经验，并借助这些经验来钻研自己的琴曲，从而使自己指下的音乐表现精益求精。所谓“十年磨一剑”，倘若一辈子能精细地磨洗出一两首真正属于自己的琴曲，那也可谓不愧所学了。

一曰溜

157

溜者，滑也^①，左指治涩之法也。音在缓急，指欲随应。苟非握其滑机^②，则不能成其妙。若按弦虚浮，指必柔懦，势难于滑^③；或着重滞^④，指复阻碍，尤难于滑。然则何法以得之？惟是指节炼至坚实，极其灵活^⑤，动必神速。不但急中赖其滑机^⑥，而缓中亦欲藏其滑机也。故吟猱绰注之间，当若泉之滚滚^⑦；而往来上下之际^⑧，更如风之发发^⑨。刘随州诗云^⑩：“溜溜青丝上，静听松风寒^⑪。”其斯之谓乎？

【注释】

①滑：灵活流畅。

②苟：如果。滑机：指“滑”是一种应机而动的反应。机，机微，动之微。

③势：势必。

④着：疑当作“着弦”，即按弦。

⑤极：穷尽，竭尽。

⑥赖：依靠。

⑦滚滚：水涌翻腾之貌。唐杜甫《登高》：“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。”

⑧往来上下：当指乐句随指法而展开，见“润”况注释。

⑨发发：风吹迅疾之貌。《诗经·小雅·四月》：“冬日烈烈，飘风发发。”

⑩刘随州：即唐代诗人刘长卿，曾任随州刺史。

⑪“溜溜”二句：出自刘长卿《幽琴》诗：“月色满轩白，琴声宜夜阑。飗飗青丝上，静听松风寒。古调虽自爱，今人多不弹。向君投此曲，所贵知音难。”又《听弹琴》诗：“泠泠七弦上，静听松风寒。古调虽自爱，今人多不弹。”飗飗，风吹貌。

158 【译文】

“溜”就是“滑”，是医治左手运指滞涩的方法。乐曲中产生缓急变化时，手指需要随之作出回应。倘若不能掌握应机而动之“滑”，那么音乐也就无法美妙。如果按弦虚浮不实，手指必然柔弱无力，势必难以圆活；而如果按弦过重而僵滞，指下又会多有阻碍，更是难以顺滑。既然如此，那又有什么办法可以做到“滑”呢？只有将手指关节锻炼到坚实，使其非常灵活，这样运指就必然能够极为灵敏地配合于乐曲的需要。不仅快速的弹奏需要倚赖于“滑”之机微，而且弹奏缓慢时也需要在指下蕴藏应机而动之“滑”。所以吟猱绰注之间，应当像泉水一样翻腾灵动；而往来上下之时，更要像飘风一般迅疾流畅。刘长卿诗云：“溜溜青丝上，静听松风寒。”说的就是这个意思吧？

然指法之欲溜，全在筋力运使；筋力既到，而用之吟猱则音圆，用之绰注上下则音应，用之迟速跌宕则音活^①。自此精进^②，则能变化莫测，安往而不得其妙哉！

【注释】

①跌宕：音调抑扬顿挫，节奏自由多变。

②精进：努力进取，毫不懈怠。

【译文】

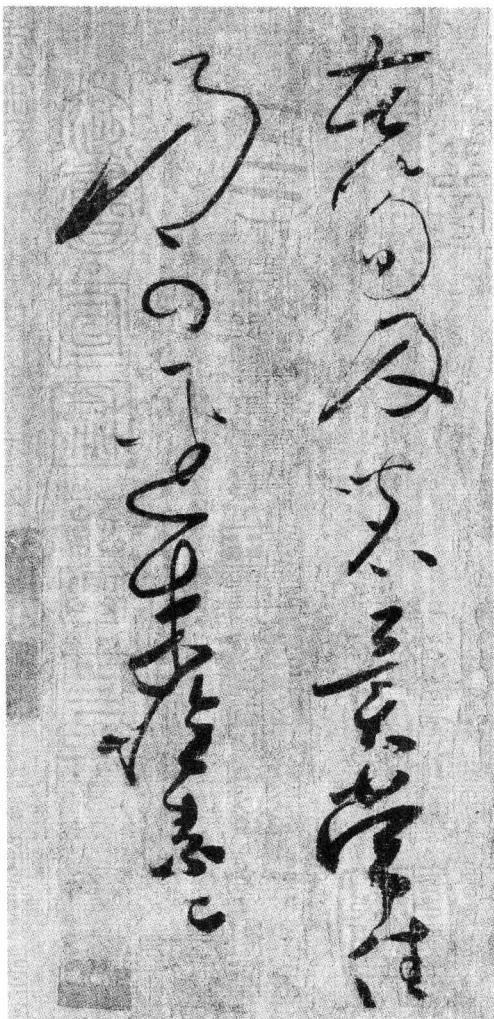
而指法如果想要能够“溜”，则完全取决于“筋力”的运用；“筋力”一旦到位，那么用于吟猱的指法就能出音圆润，用于绰注上下的走音就能音韵相合，用于迟速跌宕的节奏就能音调生动。在这基础上精益求精，就可以达到变化莫测的境地，无论怎么弹也都是美妙的音乐了啊！

【点评】

在“坚”况中，我们已经说到左手手指正确的按弦手势。但问题是，即使手势形状大致

正确，却也未必等同于实际弹奏中的到位。比如说大指按弦时的“虎口撑开”：虽然很多学琴者确实在尽力撑开自己的虎口，但即使勉力撑开，也难以放松灵活，且大指指根关节也往往无法保持在一个合理的放松状态，而不自觉地表现出一定程度的“凹曲”。由此，与青山所批评的名指末节之“折指”一样，臂腕的力度也无法经由指根关节而自然传递到甲根按弦处；于是就很容易感到明明已经非常用力，连手腕都已经累得不行，大指指根关节更是早已发痛，却还是没有把弦真正压紧。

其实，正确的手势必须要有足够的力度作为依托，即青山在“坚”况中所说的“坚之本，全凭筋力”，而在本况中青山更是强调“指法之欲溜，全在筋力运使”。虽然“筋力”与“蛮力”有本质的差别，但是两者并不是截然的对立；相反，在一定程度上甚至可以说“筋力”正是由“蛮力”转化而来。比如说在练太极拳时，我们经常会说要求“松”求“活”；但是“松”和“活”的前提就是要有“紧”和“僵”。尽管太极拳有“四两拨千斤”的说法，然而，有“四两”而用“四两”是一回事，有“千斤”而只



唐·怀素《苦笋帖》

“溜”既为“滑”，又为“留”。滑而不浮，留而不滞，瞬息万机，随而应之。书中运笔与琴中运指同理。

用“四两”是另一回事。前者根本谈不上放松，后者才真正是具有活力的放松。对于弹琴来说也同样如此：无论是左手的坚实还是右手的清劲，其实都并不需要太大的力；只是如果要将力度控制得恰如其分、轻松自如，就需要有更大的力量作为后盾。首先是要有足够的力，然后才可能真正“用力而不觉”。因此，左右手要真正能够做到放松的话，必须要经历一段“用力而觉”的过程；在这个过程中，如果能够在弹琴之外增加一些手部乃至全身的力量练习，那么以“力”而求“松”（见“采”况之放松法）将会达到事半功倍的效果。否则，倘若手部的力量始终不够，则即使手势勉强还算看得过去，其内部的用力方式也很可能会“失之毫厘，谬以千里”。

以“力”而求“松”，最终就能获得一种充满弹性的“筋力”。因此青山认为“筋力既到，而用之吟猱则音圆，用之绰注上下则音应，用之迟速跌宕则音活”。或许对于青山而言，说到这一步可谓点到为止，但是本况中还有一些问题需要作进一步的挖掘。青山说：“不但急中赖其滑机，而缓中亦欲藏其滑机也。”如果说，“急中赖其滑机”是指左手能够迅速应变、从而跟上乐曲节奏的话，那么缓中“藏其滑机”又是什么意思？

以《平沙落雁》这一慢曲为例：不同的流派多有不同的传谱，然而即使弹奏的是同一个谱本，节奏也几乎毫无差别，在不同演奏者的指下音乐效果也可以差别甚大。我们会觉得，有些人弹得非常生动，有些人则弹得相当死板；问题是，除了比较抽象的韵味、气质之外，他们在演奏手法上是否体现出什么不同？

如果仔细去听一些经典版本的《平沙落雁》的录音，我们就会发现演奏家左手手指从一个音位移动到另一个音位的过程往往并不都是匀速运动，而主要是一种“变加速”运动。正是这种千变万化的变加速运动，让音乐的层次显得非常丰富多变，由此就使欣赏者能够充分感受到乐曲中的韵味。其中的道理也很简单：第一，从欣赏的角度而言，自然界中的物体在从静止到运动时、在运动的过程中往往都是有加速度的——一只鸟从地上起飞，一片叶子在风中飘落——因此，音位移动过程中非匀速的音高变化符合人对自然的认知，使欣赏者更能感受到自然的韵律。第二，从演奏的角度来看，一方面，当达到放松、尤其是手腕能

够放松之后，从一个音滑到另一个音自然会符合自然界中物体的运动规律，体现出一种加速度；另一方面，为了保证主干音真正能成为主干音，也必须在音位移动过程中体现出一种变化的趋向，让人能清晰地感受到一小段音位移动过程的重点，而这是匀速运动所难以体现的。

因此从这个角度来讲，如果说右手指下所表现的是一个个点状的出音，而点状的出音无论多快，音与音之间总会存在间隔的

话，那么对更多倚赖左手指法的《平沙落雁》之类的慢曲来说，以如此细腻的变速运指加上轻重缓急等诸多变化，所呈现的整首乐曲就成为了连续不断的、由无数个或强或弱或长或短或主或次的音组成的完整过程。一旦这个完整的过程得以定型成为特定的演奏版本，那它就已经不是抽象的、谱字的、骨架式的《平沙落雁》，而是属于演奏者个人的、具有生命感的《平沙落雁》——我们所说的

“乐曲需要”正是在后者的意味上而言的。这样高水平的乐曲又反过来对演奏者提出了极高的要求：此时演奏者已然超越了节奏快慢的问题，而必须面对着由无数个音连成的松紧缓急变化无穷的音乐线条，其中处处充满了微妙的变动

（即“机微”）。

正因为音乐线条中蕴含着无数个



宋·米芾《蜀素帖》

一笔之中处处要滑，也处处要留，各家用笔之差别多在留与滑之间，各家鼓琴之差别亦在于此。

音，所以“缓中藏其滑机”其实就意味着左手指法必须随时对其作出回应。于是我们才知道青山为何会说“动必神速”：青山从未表现过他对快曲的偏爱——如果有所偏爱，那也毋宁说应属于慢曲，如在“速”况中青山就认为“琴操之大体固贵乎迟”；但在这里青山偏偏用到了“神速”一词，倘若解释为运指的速度的话，那无论如何会让人觉得相当意外。只有将“神速”理解为手指对乐曲需要的及时反应——即“音在缓急，指欲随应”——我们才能明白，青山在这里想要表达的其实就是当面对千变万化的音乐线条时，必须使手指“极其灵活”，方能在对乐曲需要的回应中表现出足够的灵敏度，即所谓“苟非握其滑机，则不能成其妙”，而其最理想的状态也就是所谓的“心手合一”。虽然在演奏者本人每次的实际演奏中音乐的表现也都会有所不同，但是这些不同都属于心与手的种种变化；在“指节炼至坚实”的“筋力运使”下，一旦真正能够“握其滑机”，心与手的距离总不至于相差太远。

顺便可以一提的是：走手音具有加速度，这是各家各派一流演奏家之一流琴曲的共性；派别之间的差异仅在于加速度的变化大小及其丰富程度。比如说，在广陵、梅庵等流派的弹法中，走手音速度的变化就很明显，而在九嶷、川派等流派的弹法中走手音速度的变化似乎不大。但是细听后者的琴曲，走手音的速度变化还是可以清晰地辨认出来，而很少有音与音之间的匀速运动。因此如果打个比方的话，古琴的走手音可说类似于书法中的运笔，所谓“笔软则奇怪生焉”，各家各派的用指速度变化，充其量也只是楷书和行草之间的不同，而非毛笔书法和硬笔书法的不同。

一曰健

163

琴尚冲和大雅^①。操慢音者^②，得其似而未真。愚故提一“健”字^③，为导滞之砭^④。乃于从容闲雅中^⑤，刚健其指，而右则发清冽之响^⑥，左则练活泼之音：斯为善也。

【注释】

①尚：重视，讲究。冲和：澹泊平和。大雅：见“雅”况。

②操：弹奏。

③愚：谦称，我。

④导：疏导，疏通。滞：滞涩。砭（biān）：治病刺穴的石针，此泛指治病之药石。

⑤从容：悠闲舒缓。闲雅：沉静温雅。

⑥清冽：声音清脆激越。

【译文】

弹琴讲究的是冲和大雅。但是弹得迟慢的，却只是形似大雅而未得其真趣。所以我提出一个“健”字，作为通导滞涩之病的药石。就是说，要在从容闲雅的状态中，把手指练得刚劲健挺，而使右手发出清脆激越的声响，左手练就灵活生动的取音：这样才算符合要求。

请以健指复明之：右指靠弦，则音钝而木；故曰“指必甲尖，弦必悬落”，非藏健于清也耶？左指不劲，则音胶而格^①；故曰“响如金石，动如风发”，非运健于坚也耶？要知健处即指之灵处^②，而冲和之调，无疏慵之病矣^③。滞气之在弦，不有不期去而自去者哉^④？



元·黄公望《富春山居图》

《富春山居》淡雅苍润，得平远之致。范中立不能为黄子久；黄子久亦不能到范中立。两并存之，则各擅其美。丝弦钢弦之差别亦可作如是观。

【注释】

- ①格：阻碍，限制。
- ②要：应当。
- ③疏慵：见“古”况。
- ④期：期求，指望。

【译文】

请允许我用健指之道来继续加以说明：右手食指靠在弦上挑出，则出音就会懦钝呆木；所以说“挑弦一定要用甲尖，一定要悬空落到弦上”，这不正是在清实中蕴含“健”吗？左指不够劲挺，则取音就会黏滞而受阻；所以说“出音要像是在敲击金石，运动要像流风般迅劲”，这不正是在坚劲中运使“健”吗？须知健挺之处就是手指灵动之处，明白了这一点，那么冲和的曲调便不会有疏慵散漫的毛病了。弦上的滞涩之气，或许就能自然而然地消去了吧？

【点评】

本况和“逸”况一样，很难说在其本身的文字描述中能够体现出多少独特的内涵。很多

词句都可以在其他的各况中找到相似的表述：

琴尚冲和大雅	古人之于诗，则曰“风雅”；于琴，则曰“大雅”——雅
操慢音者，得其似而未真	疏慵疑于冲澹——古
“健”字为导滞之砭	溜者，滑也，左指治涩之法/或着重滞，指复阻碍，尤难于滑——溜
从容闲雅	涵养之士，澹泊宁静，心无尘翳，指有余闲——静
刚健其指	坚之本，全凭筋力——坚
右则发清冽之响	指求其劲，按求其实，则清音始出；手不下徽，弹不柔懦，则清音并发——清
左则练活泼之音	五音活泼之趣，半在吟猱——圆/筋力既到，而用之吟猱则音圆，用之绰注上下则音应，用之迟速跌宕则音活——溜
指必甲尖，弦必悬落	挑必甲尖，弦必悬落，则清音益妙——清
响如金石，动如风发	必一指卓然立于弦中，重如山岳，动如风发，清响如击金石，而始至音出焉——坚
健处即指之灵处	惟是指节炼至坚实，极其灵活，动必神速——溜

然而尽管如此，一个“逸”字、一个“健”字，一旦拈之而出，却也少它不得。托名为唐代司空图所作的《二十四诗品》中正有“飘逸”和“劲健”两品：

飘逸

落落欲往，矫矫不群。缑山之鹤，华顶之云。高人画中，令色氤氲。

御风蓬叶，泛彼无垠。如不可执，如将有闻。识者已领，期之愈分。

劲健

行神如空，行气如虹。巫峡千寻，走云连风。饮真茹强，蓄素守中。

喻彼行健，是谓存雄。天地与立，神化攸同。期之以实，御之以终。

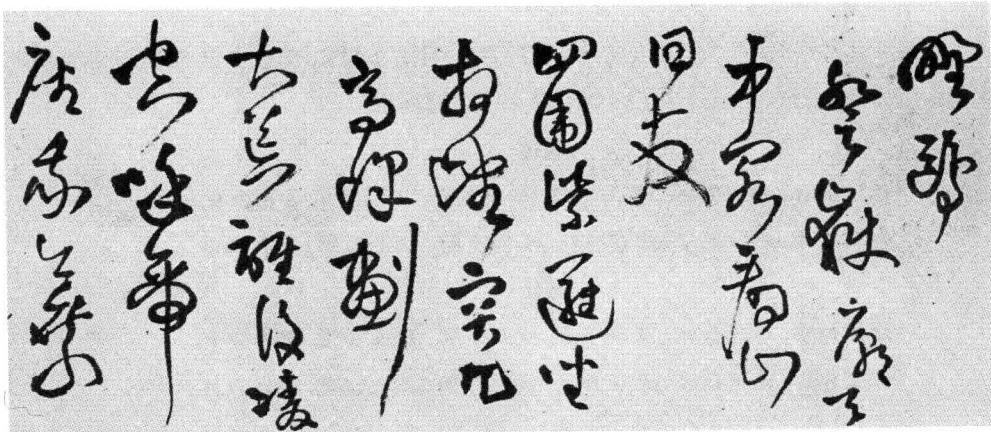
无论是“落落欲往，矫矫不群”还是“行神如空，行气如虹”，都表现出一种淋漓矫健的元气。因此在整部《溪山琴况》中，“逸”和“健”可谓最有生命力的两个字：“逸”为格调

之眼，“健”为运指之眼。“和”、“静”、“清”、“远”，借“逸”而活；“洁”、“润”、“圆”、“坚”，因“健”而立。如果说，“逸”字因为一落名相便易生弊，所以根本无法作出具体的形容的话，那么“健”字则可以说是之前一切具体运指要领的一个综合——虽然“健”况中的论述在前面各况中大致都可以寻见，但是反过来也正可以认为之前各况中的各种指法要求都汇总于“健”之一况：过于柔润，则失劲健；过于重实，则失清健；过于清劲，其弊在枯；过于淡寡，其弊在慢。或许宋代《成玉璣琴论》中的一段话引用在这里是相当合适的：“指法虽贵简静，要须气韵生动，如寒松吹风，积雪映月是也。若僻于简静，则亦不可，有如隆冬枯木，槎朽而终无屈伸者也。”

“气韵生动”，便是“逸”与“健”的旨归所在。

笔者于“健”字更有一论：丝弦之“健”不同于钢弦之“健”，丝弦当求“峻健”，钢弦当求“遒健”。

众所周知，近几十年来古琴演奏的最大变化，就是钢弦在很大程度上代替了丝弦。两种弦的差别正如成公亮先生在《漫话五十年来的琴弦》一文中所说：“无论散音、按音、泛音，



清·王铎《草书赠张抱一诗卷》

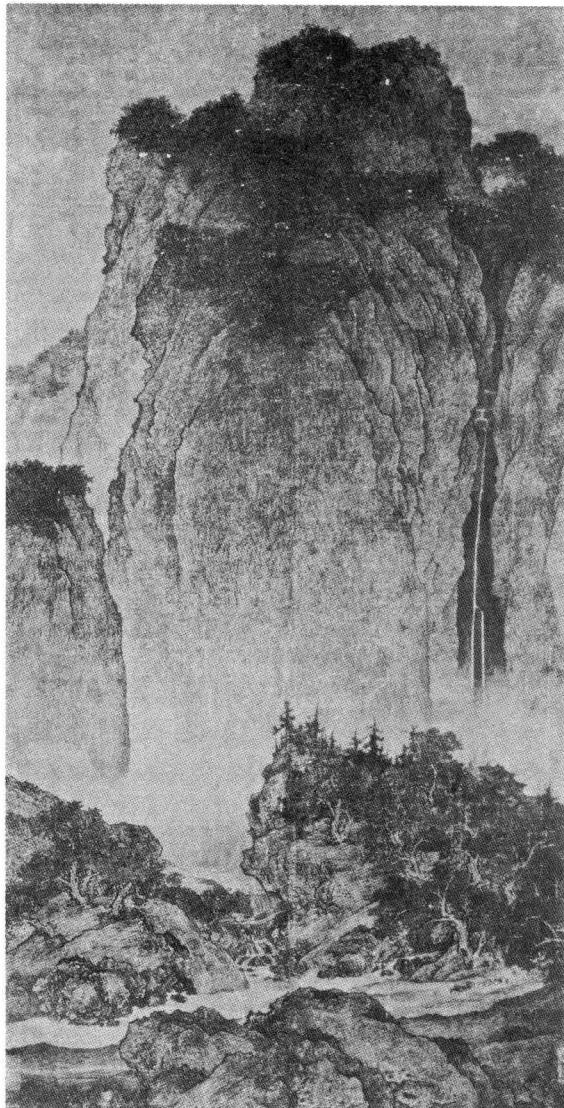
王觉斯书可谓“积健为雄”者。多观王书，于琴中雄健一派当能有所悟入。

传统丝弦出音开始之‘音头’有一种冲击的瞬间，‘音头’出现之后很快地变为稍弱的音量；而钢弦的‘音头’相对比较‘钝’，延续的时值相对较长，因之，钢弦音量虽大，却没有传统丝弦那种饱满的音质和力度，缺乏传统丝弦弹奏的那种‘颗粒感’，那种‘骨力’，琴音呈现一种‘疲沓’的状态。”这段论述是相当到位的。

如果将管平湖先生作为丝弦时代的代表的话，我们不难发现，右手指力的硬朗刚健是一个相当重要的审美标准，而看管先生弹琴的组照，我们也可以很容易从其用指的形态中推知其发力的状态：管先生的右手悬得比较高，下指始终保持中锋，并较为靠近岳山的位置，由此出来的音就呈饱满的颗粒状，表现出一种“峻健”之美。这一运指方法和丝弦本身的特质是吻合的。但是，倘若完全以管先生的指法来弹钢弦，却很可能会让人觉得刚硬过度，以至于把钢弦“疲沓”而乏骨力的缺点更加放大了。由此也同样可以解释为何当代很少有琴人会弹《高山》这样的曲子：《高山》的每一个音（尤其是开头的散音）都需要表现出饱满峻拔的刚健之质，而这种刚健劲挺的质感却正是钢弦本身所缺乏的，即使能够练就柔中见刚的指力，其效果也不如以同样的方式在丝弦上的弹奏。因此，由于琴弦的变化，为了避免出音过于刚硬而显燥气，很多琴人也不得不调整了弹弦的方式，而在一定程度上无奈地告别了峻健挺拔的意趣。

但是这并不等于说，由于琴弦的变化，古琴的发展前途也变得黯然无色。恰恰相反，琴人们在反复的适应和尝试之中，也逐渐使古琴在其他层面上的审美意趣得到了强调和发展。在1981年林友仁先生对吴兆基先生的一次采访录音中，吴先生就说：“古琴虽然是弹拨乐器，但是弹的东西要弹出（弦乐器的）‘拉’的声音。”吴先生的这番话正可针对于钢弦的弹奏：在吴先生看来，如果为了追求“峻健”的效果而在钢弦上使用太大指力的话，那么出来的“音头”会相当之重——这种“重”不是丝弦上的厚重饱满，而是刺耳的金属声。在这种情况下，不妨减少一些弹弦的力度，触弦点也调整到一徽左右，于是在淡化右手指下出音音头、保持一种柔润音色的同时，整首乐曲的旋律线便得到了突出。

另一方面，虽然钢弦在音质的饱满挺拔上缺少丝弦一般的“骨力”，但是在音色的变化



宋·范宽《溪山行旅图》

《溪山行旅》雄浑磅礴，得高峻之势。

细腻方面，钢弦也拥有自己的优势。由于钢弦在张力上一般要好于丝弦，所以在表现音色的刚柔、音量的轻重等变化方面要比丝弦敏感得多，音色音量变化的幅度大小也存在着更多的可能。与此同时，钢弦走弦时的摩擦音极小，于是走弦过程中各种细腻（按：这里所说的细腻主要是指走弦速度变化中的细腻，而不是指吟猱饱满中带立体感的细腻，后者则正是丝弦的长处）丰富的强弱快慢变化也更加吸引了演奏者的关注，并在其灵敏度上得到了大量的开发。而当左右手的指法都朝细腻多变的方向转变之后，或许就应该说，尽管在很大程度上失去了纵向高远的峻健挺拔之美，但是在对旋律线的强调中，我们却也更容易注意到乐曲在横向展开上的遒健平远之美——当然，这对演奏者的水平也提出了很高的要求：就左手指法的运化而言，演奏者所表现的必须是一种充满力量感和生命感的细腻丰富，而不能是疲慢拖沓；而就右手指力而论，如果不是以吴兆基先生这样独特的指下之劲使音色柔润的同时保持了相当的弹性，那么由于出音疲软，整首乐曲也是谈不上什么遒健之美的。

因此，与其用“发展”和“倒退”这样的字眼来形容从以丝弦为主到以钢弦为主的历史变化，毋宁说，两种弦的不同实际上造成了古琴演奏方式和审美角度的变化。其中的是非得失难以定论，应该允许不同偏好的个人选择。而关键问题是，无论弹奏的是丝弦还是钢弦，都必须要考虑到琴弦本身的特性，根据琴弦来调整用指的方法，从而尽可能地将琴弦的优势发挥出来。否则如果指下出来的满是柔懦或枯硬之声，那“健”之一字也就完全落空了。

补记：近年来丝弦的保护和研制取得了相当大的成就，然而，尽管目前最好的丝弦已略接近于“老八张”中那些琴弦的音质，但数百年前的琴弦究竟如何，仍然不得而知。就笔者所闻，据说故宫中保存的“朱弦”在光滑度上远远超过如今的丝弦；就笔者所见，日本所制丝弦虽然在音质和手感上仍不尽如人意，却也提示了丝弦还存在着其他的发展可能。由此不禁让人玄想：古人在弹琴时的表现空间很可能要比我们今天大得多——他们完全有可能在琴弦中既拥有“平远”的遒健，又不失“高远”的峻健。同样一首曲子，恐怕会在意境上与今人的演奏完全不同，实在令人悠悠神往！

不轻不重者，中和之音也。起调当以中和为主，而轻重特损益之，其趣自生也。

【译文】

不轻不重的就是中和之音。起调应当以中正平和为主，而在乐曲的展开中，就要用轻重来加以调节，这样曲中的意趣便自然会产生了。

盖音之取轻，属于幽情^①，归乎玄理；而体曲之意，悉曲之情^②，有不期轻而自轻者^③。第音之轻处最难^④：工夫未到，则浮而不实，晦而不明，虽轻亦未合。惟轻之中，不爽清实，而一丝一忽^⑤，指到音绽^⑥，更飘飖鲜朗^⑦，如落花流水^⑧，幽趣无限^⑨。乃有一节一句之轻，有间杂高下之轻^⑩；种种意趣，皆贵清实中得之耳。

【注释】

①属(zhǔ)：与……相关联。幽情：深远高雅的情思。

②悉：详细了解。

③期：求。

④第：但，只是。

⑤忽：长度单位，十忽为一丝，十丝为一毫。

⑥绽：绽开，绽放。

⑦飘飖(yáo)：轻盈，飘扬。鲜朗：鲜明，清朗。

⑧落花流水：此指暮春时节的美景。

⑨幽趣：幽雅的趣味。

⑩间杂：交错。

【译文】

取音轻，与深幽之情相关，且入于玄微之理；而深入体察曲中之意，详细玩味曲中之情，有时便能不求轻而自轻。但是取音要达到“轻”是最为困难的：工夫如果不到位，那么出音就会虚浮不实，晦暗不明，即使轻也未能合宜。只有在轻中不失清实，才能在音量极为轻微时也能指到音绽、轻盈鲜朗，就像落花飘飘流水溶溶那样幽趣无尽。于是进而有一节一句之轻，有交错高低之轻；种种意趣都贵在从清实中获得。

要知轻不浮，轻中之中和也；重不煞^①，重中之中和也。故轻重者，中和之变音^②；而所以轻重者，中和之正音也^③。

【注释】

①煞：粗暴。

②变音：相对本音而言的变化之音。

③正音：雅正之本音。

【译文】

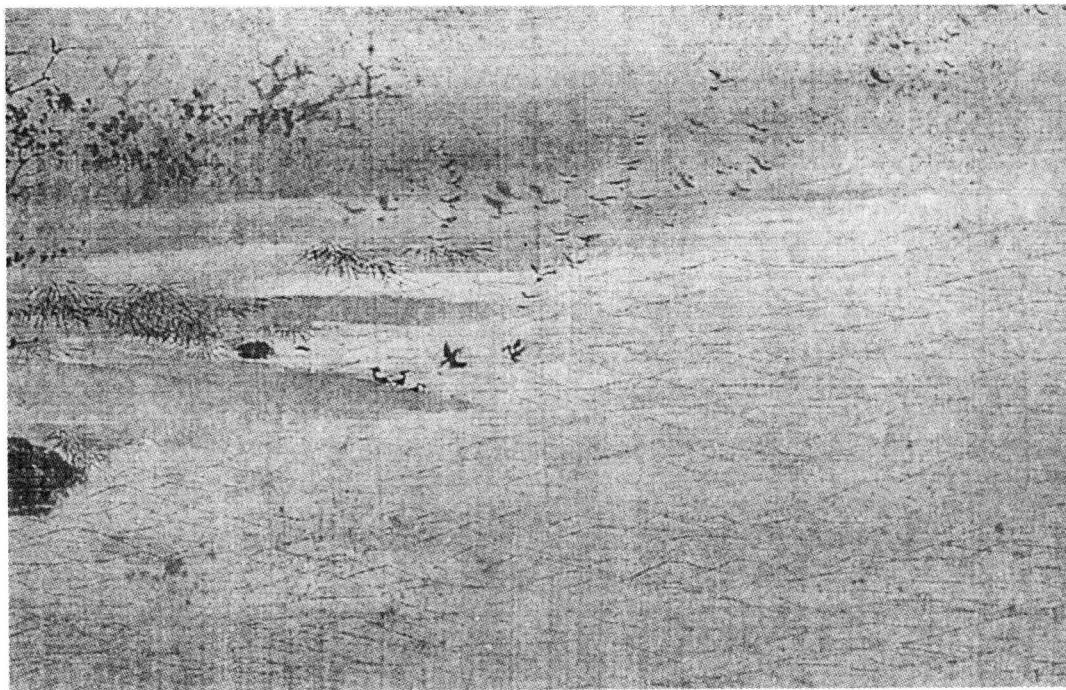
须知轻微而不虚飘，是“轻”中的中和；重实而不粗暴，是“重”中的中和。所以或轻或重，都是中和之音的变音；而用以调控轻重的，则是中和之正音。

【点评】

《溪山琴况》的最后四况“轻重迟速”，从题目来看，着眼点当在于乐曲展开中的种种变化——“轻重”虽然也关系到音质本身的问题，如本况中所说“惟轻之中，不爽清实，而一丝一忽，指到音绽”（按：练指以求清实之法可参看前面诸况。此处的一个“绽”字，突出了清实的颗粒质感，用得极为到位，练指时尤其需要反复体会），但是乐曲展开中的轻重变化

才是青山关注的重点。所以在本况中一开始青山就说：“起调当以中和为主，而轻重特损益之，其趣自生也。”这与“细”况中“始而起调，先应和缓，转而游衍，渐欲入微”一句形成了呼应，因此在一定程度上也可以认为，乐曲正是在“轻重损益”之间而逐渐“游衍入微”的。

就本况而言，有两点是值得强调的：第一，轻重乃中和之变音。正如《太古遗音·弹琴有七要》所言：“下指沉静而不暴躁，惟贵轻重得中。太重则失清韵之声，太轻则无真全之韵，惟随琴之强弱施指，则取与吟猱俱有味也。”每张琴在音量强弱方面都有所不同，每个人在轻重上的偏好也有所不同，但是在弹某一张琴时，需要在试音中找准一个“中和”的音量

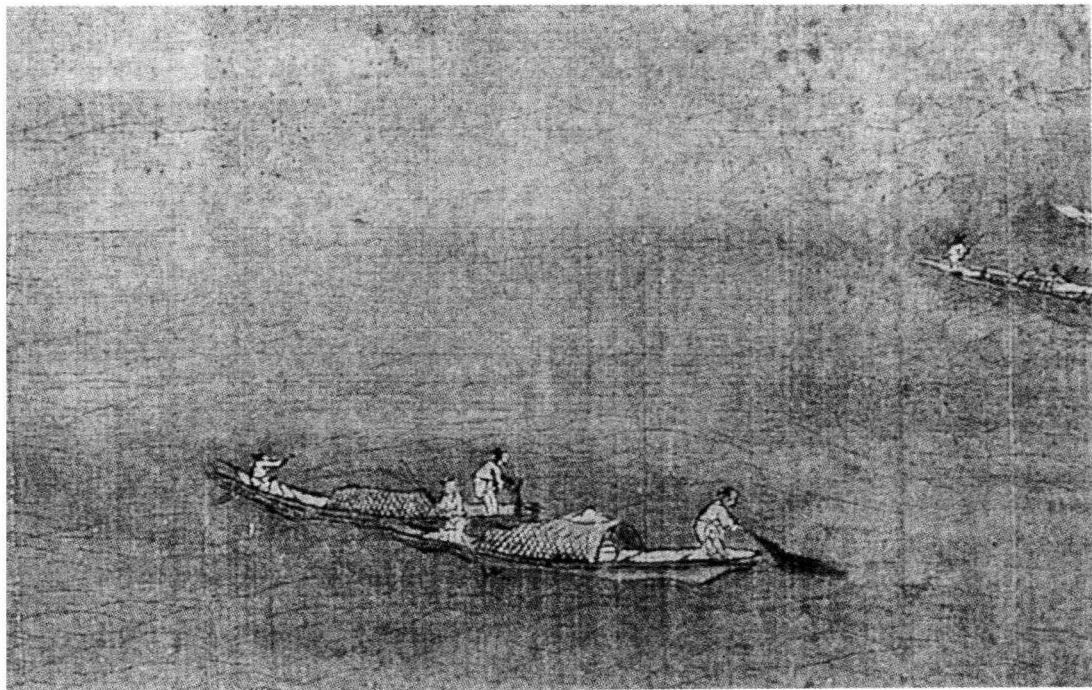


元·张远《潇湘八景图》(部分)

轻轻数点惊鸿起，便俨然成归渔之趣。

感。随着乐曲的展开，指下自然会有轻重的不同，然而无论是轻是重，其变化都应当以中和之音作为参照，知道轻和重的限度所在，从而在音乐效果上取得平衡。否则，就容易流于虚飘或粗暴，即很多琴书中所批评的“其轻如摸，其重如攫”。

第二，轻重不是一种刻意追求的变化，而是在乐曲展开的过程中产生的自然而然的起伏，正如青山所说：“体曲之意，悉曲之情，有不期轻而自轻者。”在“宏”、“细”二况中我们已经提到，学习琴曲当先立其大体，而所谓“体曲之意，悉曲之情”也正是此意：心中先要有音乐，指下才能有轻重。指下的运动只是将心里的音乐表现出来而已，一切轻重的变化都应



该是根据音乐的需要而作出的调节，并非是无缘无故的“忽重则煞甚，忽轻则无闻”（《大还阁琴谱·抚弦七忌》）。这一点在打谱中尤为重要——打谱并不是简单僵硬的、按照某一固定节奏所作的谱字拼合；对于打谱来说，尽管谱字本身没有非常清晰的轻重标识，但是在将谱字演绎成音乐时，一旦能够通过反复的哼唱而在内心形成完整鲜活的音乐线条，则指下便会不知不觉地表现出音乐所应该具有的自然轻重，此即青山所谓“有不期轻而自轻者”。

在理解这两点之后，我们才能正确认识古代琴书中那些更为具体的轻重要求。《琴书大全·唐陈拙指法·下指取诀》有言：“声轻短者插指浮，取弦上轻过，使近而多疾；声重长者探指深，取下指猛掣，使远而多徐。……大弦至四弦，提腕下指，重声多用，轻声用少；四弦至七弦，低腕下指，轻声用多，重声用少。”这些要求自然是古人的经验之谈，但是倘若心中并无音乐，而只是认定大弦至四弦多用重声、四弦至七弦多用轻声的话，那就未免又有胶柱鼓瑟之嫌了。

一曰重

诸音之轻者，业属乎情^①；而诸音之重者，乃繇乎气^②。情至而轻，气至而重，性固然也。第指有重轻^③，则声有高下；而幽微之后，理宜发扬^④。倘指势太猛，则露杀伐之响；气盈胸臆^⑤，则出刚暴之声。惟练指养气之士，则抚下当求重抵轻出之法^⑥，弦上自有高朗纯粹之音^⑦，宣扬和畅^⑧，疏越神情^⑨。而后知用重之妙，非浮躁乖戾者之所比也^⑩。

【注释】

①业：已经。

②繇：通“由”。



夫气以雄放为贵，若长江大河，涛翻云涌，滔滔莽莽，是天下之至动者也。

③第：只要。

④宜：应当。

⑤盈：满。

⑥抚：疑当作“指”。

⑦高朗：高洁明朗。

⑧宣扬：发扬。和畅：温和舒畅。

⑨疏越：当同“疏瀹(yuè)”，疏导，使……舒畅。

⑩乖戾：性情反常悖谬，急躁易怒。

【译文】

乐曲中的轻音已如前述，乃因情而生；而重音则由气而来。真情流露的时候指下就会放轻，意气高涨的时候指下就会加重，这是人的天性使然。只要指力有轻重，那么声响也会有高低；而乐曲在探幽入微之后，也理应有所发扬。但倘若下指之势太过刚猛，就会显露杀伐之气；意气充沛填满胸臆，就会发出刚暴之声。只有练指养气之士，当会在指下探求重抵轻出之法，由此弦上自然能流出高朗纯粹的音乐，和畅之气得以发扬，神志情意得以舒畅。然后才知道重弹的妙处，不是浮躁乖戾之声所能相比的。

故古人抚琴，则曰：“弹欲断弦，按如入木。”此专言其用力也，但妙在用力不觉耳。夫弹琴至于力，又至于不觉，则指下虽重如击石，而毫无刚暴杀伐之疚^①：所以为重欤？及其鼓宫叩角^②，轻重间出，则岱岳江河^③，吾不知其变化也。

【注释】

①疚：病。

②鼓宫叩角：在诸弦上弹奏。鼓、叩，弹奏。宫、角，泛指宫商角徵羽的五音变化。

③岱岳江河：意指博大精深，莫知其涯。岱岳，泰山。江河，长江黄河。

【译文】

所以古人弹琴，会说：“弹欲断弦，按如入木。”这是专讲弹琴需要用力的，只是其妙处却在于用力而不觉。弹琴要用力，又要达到不觉得是在用力，由此下指即使重如击石，也完全不会有刚暴杀伐的弊端：这才真正能称得上是“重”吧！至于在具体的乐曲演奏中轻重之音交错而出，这就如同岱岳江河般莫知其涯，我就无法穷尽其中的变化了。

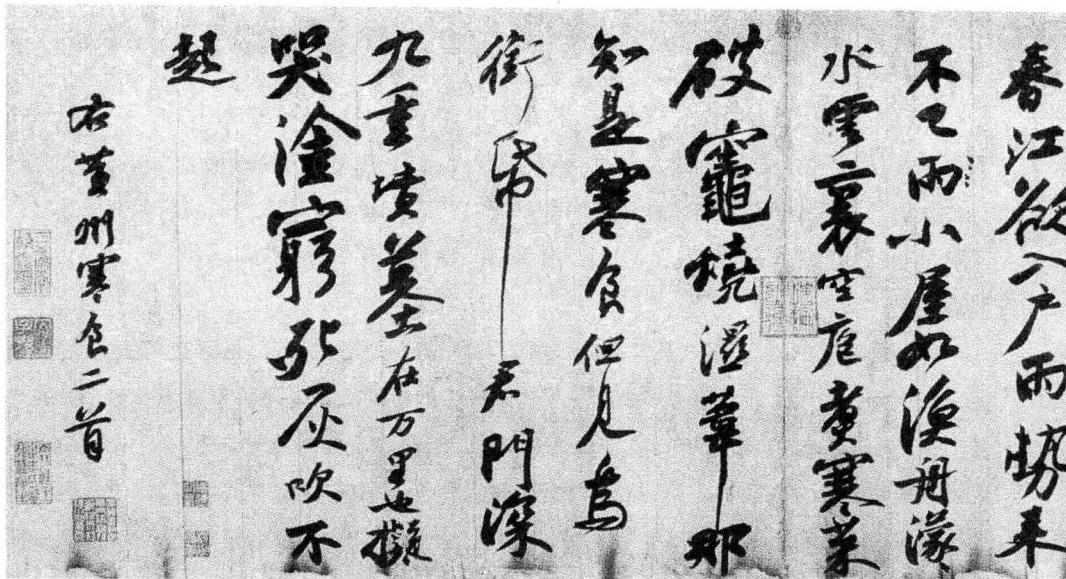
【点评】

青山在本况的结尾说：“及其鼓宫叩角，轻重间出，则岱岳江河，吾不知其变化也。”确实，正如我们在“细”况的点评中所言，乐曲展开中的各种细微变化关系到演奏者个人的才性，所以无法作出详尽的解释、提出详细的要求。因此本况的重点就在于：第一，乐曲中为何要有轻重？青山概括得非常精彩：“情至而轻，气至而重。”所谓“音从意转”，既然演奏者的情绪在演奏中是不断流动变化的，那乐曲中自然就会体现出或轻或重的不同。第二，指下的轻重变化如何能够不至于过分？这可以用八个字来概括——“重抵轻出，用力不觉”。而之所以能够做到这八个字，则又无非在于两条途径：一是“练指”，二是“养气”。

但是这两条途径都很容易引起误解：

首先就“练指”而言，青山在《万峰阁指法闷笺》中也提到了“重抵轻出”：“（勾：）法以中指尖带肉抵弦，重抵轻出，先肉后甲，而得声者必至中至和也。”然则何谓“重抵”？或以为当用力抵住弦，然后再轻轻出音；但是，倘若按照这样的理解进行操作，那就一定会发现出音的音头钝木僵滞，并不具有很好的听觉效果。

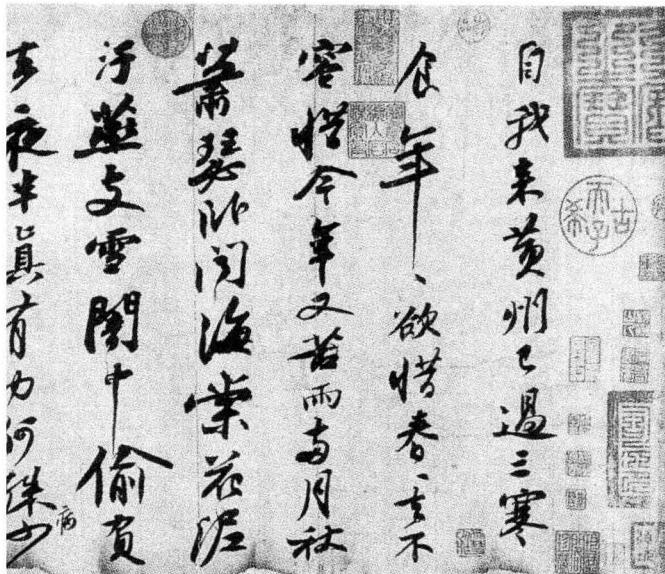
真正的“重抵”其实不在于“力”，而在于“势”。在“溜”况的点评中我们已经提到“四两拨千斤”这样的说法——所谓的“四两拨千斤”，绝非有“四两”而用“四两”、有“千斤”而用“千斤”，而是以“千斤”之势而运“四两”之劲，方能松展自如。同样，真正的“重抵轻出”也是如此：当手指靠在弦上时，应该处于非常放松的状态，甚至不会感觉到把弦压动；但与此同时，千斤之“势”则蕴含于指中，沉厚之劲力可以随时而发——此所谓“用力而不



觉”。也只有做到这一点，“重抵”之后的“轻出”才不等于虚飘，再轻再微的出音，也能内含清实。

其次则是“养气”。青山说：“倘指势太猛，则露杀伐之响；气盈胸臆，则出刚暴之声。”这句话或许会遭到当代一些琴人的批评：弹《广陵散》这样的曲子，难道不正需要表现出“杀伐之响”么？青山一方面说“气至而重，性固然也”，一方面又否定“气盈胸臆”，这难道不是自相矛盾？

问题是，“气至而重”之“气”与“气盈胸臆”之“气”未必相同。清代朱庭珍《筱园诗话》有言：“夫气以雄放为贵，若长江大河，涛翻云涌，滔滔莽莽，是天下之至动者也。然非有至静者宰乎其中，以之为根，则或放而易尽，或刚而不调，气虽盛，而是客气，非真气也。”这段话说得很有意思。在“涛翻云涌”这个比喻中，一个“翻”字、一个“涌”字，包含了厚重的质感和无穷的变化；比起“一泄而尽”的直白来，在力度上并不稍减，但显然耐人寻味得



宋·苏轼《黄州寒食诗》

“情至而轻，气至而重”，于东坡《寒食诗》见得真切。观其“春江欲入户”，则知气至；及其“但见乌衔纸”，则知情至。

多。而之所以能够“翻”、能够“涌”，而不是“泄”、不是“放”，或许正在于有“至静”为其主宰。我们在“静”况中说静而能一，静而能万，其实也是这个意思：“静”不是一种特定的风格，而是一切风格的可能。“静”中之“真气”与“客气”的差别，在一定程度上就是可能性、丰富性、包容性的差别。杀伐刚暴之声之所以不可取，不仅在于其听觉效果的刺耳，也在于其走向了极端，而丧失了涵泳回旋的余地。

因此无论是从“练指”还是“养气”来看，青山的着眼点无非在于“中和”。“中和”是各种状态在运动中的平衡：要用力，但是要用力而不觉；要“情至而轻”，但是“轻”中要有清实；要“气至而重”，但是“重”中要有含蓄——理解了这些，或许就能明白为何青山要将“和”之一况置于二十四况之首了。

一曰迟

古人以琴能涵养情性^①，为其有太和之气也^②，故名其声曰“希声”^③。

【注释】

①以：认为。

②为：因为。太和之气：见“和”况注释。

③名：命名，称呼。希声：见“静”况注释及点评。

【译文】

古人认为琴能够涵养情性，是因为琴具有太和之气，所以称琴声为“希声”。

未按弦时，当先肃其气^①，澄其心^②，缓其度^③，远其神；从万籁俱寂中冷然音生^④，疏如寥廓^⑤，窅若太古^⑥，优游弦上^⑦，节其气候^⑧，候至而下，以叶厥律者^⑨，此希声之始作也。

【注释】

①肃：安静庄重。

②澄：清静安定。

③度：胸怀气度。

④籁：原指排箫之类吹管乐器，后泛指各种声响。《庄子·齐物论》：“地籁则众窍是已，人籁则比竹是已。”冷然：当从《昭代丛书》本作“泠(líng)然”，形容声音清越。

⑤疏：阔远。寥廓：太虚空旷的宇宙。

⑥窅(yǎo)：深远，深邃。太古：远古。

⑦优游：悠闲自得。

⑧节：调控。气候：见“远”况点评。

⑨叶（xié）：同“协”，和洽。厥（jué）：其。

【译文】

在还没有开始弹奏时，应当先使气息安静庄重，使内心清静安定，使胸怀松缓舒畅，使神思自然旷远；于是从万籁俱寂中就会生发出泠然之音，如太虚般开阔，如远古般深邃；让这样的声音在弦上从容自如地游荡开来，并调控其“气候”，按“候”而下指，以使其与音律相合——这是“希声”的开始。

或章句舒徐，或缓急相间，或断而复续^①，或幽而致远^②；因候制宜^③，调古声澹，渐入渊源^④，而心志悠然不已者，此希声之引伸也^⑤。

【注释】

①断而复续：声断意连。

②幽而致远：音入幽微而其神自远。即“细”况中的“妙在丝毫之际，意存幽邃之中”。

③因：根据。制宜：制定适合的方式方法。宜，适合，恰当。

④渊源：本原。

⑤引伸：延长。

【译文】

或是章句舒缓，或是快慢相间，或是断而复续，或是幽而致远；根据曲中之“候”来调节自己的演奏，曲调古雅而取声恬澹，由此逐渐进入琴音的本原，而心志神思则悠然自得不能止歇——这是“希声”的延展。

复探其迟之趣^①：乃若山静秋鸣，月高林表，松风远沸，石涧流寒，而日不知晡^②，夕不觉曙者^③，此希声之寓境也^④。

【注释】

①探：探求。

②晡（bū）：申时，午后三点至五点。

③曙：天刚亮时。

④寓：寄托。

【译文】

再探求琴中“迟”之意趣：就像那空山寂静，秋夜虫鸣；孤月高悬，远出林梢；松风如沸，石涧流寒；身处其中很容易会忘怀朝夕之流逝——这便是“希声”所寄寓的境界。

严天池诗^①：“几回拈出阳春调，月满西楼下指迟。”其于迟意大有得也。若不知“气候”两字，指一入弦，惟知忙忙连下，迨欲放慢^②，则竟索然无味矣^③。深于气候，则迟速俱得，不迟不速亦得，岂独一“迟”尽其妙耶？

【注释】

①严天池：严澂，号天池，明末古琴家，开创虞山琴派。

②迨（dài）：等到。

③竟：终究。

【译文】

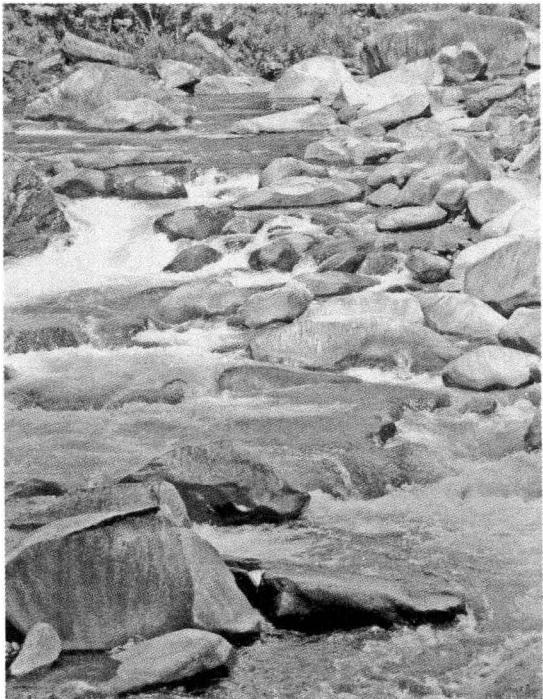
严天池有诗云：“几回拈出阳春调，月满西楼下指迟。”这两句诗在“迟”意上是深有所得的。如果不明白“气候”两字，手指一入弦就只知道匆匆忙忙地连弹不停，等到想要放慢时

却已经索然无味了。如果能够在“气候”上深有体会，那么或迟或速都没有问题，不迟不速也可以做到，难道是仅仅一个“迟”字就能穷尽其中妙处的吗？

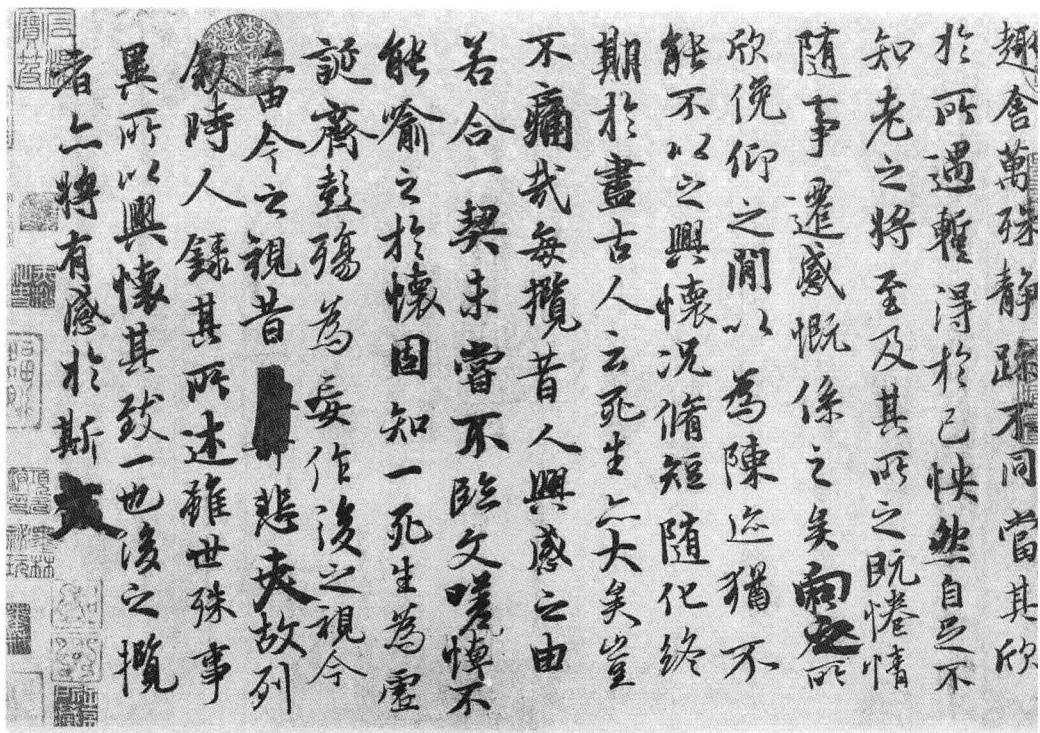
【点评】

“迟”有三意：

心静神远谓之“意迟”。青山说：“未按弦时，当先肃其气，澄其心，缓其度，远其神”，让自己的心远离世俗生活中的种种烦躁焦虑，静下来，空出来，方能感受到“万籁俱寂中”的“泠然音生”。音如何会生？自然生于指下。然而心静神远以至于忘我，便不知此指何时所下，此音何时而出。但觉此音从寥廓太古中杳杳而来，我则以神遇之。



“迟”非迟滞迟缓之谓。悠悠宛转，浸润万物，不激不厉，风规自远，方可为“迟”。



晋·王羲之《兰亭集序》

或以《兰亭》为唐摹本，远非右军之旧，然其从容不迫，顾盼风流之一段生气，似潺潺清流，于涧石之间盘旋往回，无处不到，极得“迟”字之妙。习琴者多观此帖，指下韵致自佳。

永和九年歲在癸卯暮春之初會于會稽山陰之蘭亭脩禊事也。羣賢畢，少長咸集。此地有崇山峻領，茂林脩竹。又有清流激湍，映帶左右。引以為流觴曲水。列坐其次，雖無絲竹管弦之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。是日也，天朗氣清，惠風和暢。仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。夫人之相與，俯仰

指后于意谓之“指迟”。从这个角度而言，严天池的一句“月满西楼下指迟”确实是相当有意味的。（按：此诗实袭用了宋代祖可和尚的诗句，原诗为：“琴到无弦听者希，古今唯有一钟期。几回拟鼓阳春曲，月满虚堂下指迟。”）泠然之音既生，则当“节其气候，候至而下”；否则倘若“指一入弦，惟知忙忙连下”，即使不待放慢，也已索然无味。在“远”况中我们已经看到，“气候”并不是固定的节拍，而是演奏者自身气息在琴曲中的外显；所以要“节”曲之“气候”，实际上便是使气息与琴曲相契合，而所谓“候至而下”则只是要让手指将这种契合恰如其分地表现出来而已。意在指先，才有可能达到心手相应。

得“希声”趣谓之“音迟”。“希声”一词，在二十四况中是得到反复强调的。声至于希微，指至于细微，则心止于至静，神会于至远。尽管说，希声生于气候之宜，所以在“或章句舒徐，或缓急相间，或断而复续，或幽而致远”之间都可以有希声之境；但是相对而言，于舒徐之“迟”中得希声为正，于缓急之“速”中得希声为奇，因此青山在“速”况中便说：“然琴操之大体固贵乎迟。”但是“迟”不完全等于“慢”——否则青山不会在“健”况中强调“操慢音者，得其似而未真”——“迟”意味着更容易得到体味和品玩的“希声”之趣。

分析至此就自然会发现，在这里青山又回归到了“和”况中的“指与音合，音与意合”。其实这也不难理解：就乐曲的展开而言，“轻重迟速”是本无定法的。正因为青山是真正的音乐家，所以尽管他极为重视“轻重迟速”这关系到乐曲展开的四况（这从其篇幅上也可以看出来），但是他很清楚地意识到，其实完全无法示人以具体的、固定的轻重迟速之法；青山所能说的，就是希望读者能够明白这一点，从而回归到音乐的出发点——音乐发自人的内心，音乐从内心而及于指下。

一曰速

指法有重则有轻，如天地之有阴阳也；有迟则有速，如四时之有寒暑也。盖迟为速之纲，速为迟之纪^①，尝相间错而不离^②。故句中有迟速之节^③，段中有迟速之分^④，则皆藉一速以接其迟之候也^⑤。

【注释】

①“盖迟”二句：纲、纪，纲要，法度，此指得以成立的根本。

②尝：通“常”。

③节：节奏。

④分：律历之度数。

⑤藉(jiè)：同“借”，依靠。

【译文】

指法有重就有轻，正如天地有阴就有阳；有迟就有速，正如四季有寒就有暑。“迟”因“速”而立，“速”由“迟”而成，两者往往相互交错而不可分离。所以一句之中有迟速的节奏，一段之中则有迟速的度数，都是以一个速字来承接迟之“候”的。

然琴操之大体固贵乎迟。疏疏澹澹，其音得中正和平者是为正音，《阳春》、《佩兰》之曲是也；忽然变急，其音又系最精最妙者^①，是为奇音^②，《雉朝飞》、《乌夜啼》之操是也。所谓正音备，而奇音不可偏废，此之为速。拟之于似速而实非速、欲迟而不得迟者^③，殆相径庭也^④。

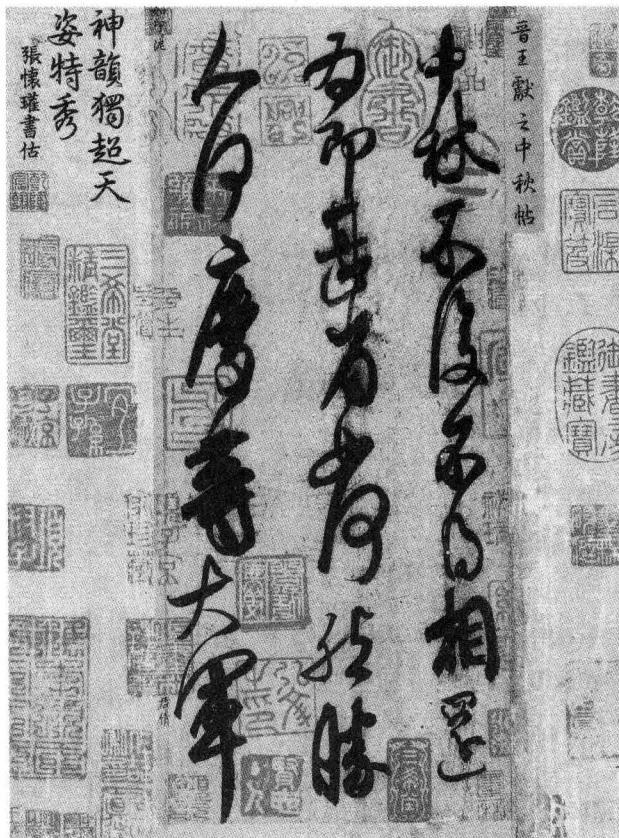
【注释】

①系：是。

②奇音：相对于正音而言的变异之音。

③拟：比。

④殆：当然，肯定。径庭：相距很远。



宋·米芾临王献之《中秋帖》

“速”中要有“迟”，“重”中要有“轻”，方有涵泳不尽之妙。若有速无迟，亟亟求完，则徒成俗品。书如此，琴亦如此。

【译文】

然而琴曲大致上还是以“迟”为贵。疏朗恬澹、其音调表现得中正平和的，便是正音，比如《阳春》、《佩兰》这样的琴曲；突然之间变急、其音调又是最为精妙的，便是奇音，比如《雉朝飞》、《乌夜啼》这样的琴曲。所谓正音完备而奇音不能偏废，这样的奇音就叫做“速”。和那些类似于“速”而实际上不是“速”、想“迟”却“迟”不下来的琴曲相比，当然是大相径庭、完全不同的。

然吾之论速者二：有小速，有大速。小速微快，要以紧紧，使指不伤速中之雅度^①，而恰有行云流水之趣；大速贵急，务令急而不乱，依然安闲之气象，而能泻出崩崖飞瀑之声。是故速以意用，更以意神。小速之意趣，大速之意奇。若迟而无速，则以何声为结构^②？速无大小，则亦不见其灵机^③。故成连之教伯牙于蓬莱山中，群峰互峙，海水崩折，林木窅冥，百鸟哀号，曰：“先生将移我情矣^④！”后子期听其音^⑤，遂得其情于山水。噫！精于其道者，自有神而明之之妙^⑥，不待缕悉^⑦，可以按节而求也。

【注释】

①伤：妨碍，损害。雅度：正度，即中和之度。

②结构：音与音之间的搭配排列。

③见：同“现”。灵机：玄机，奥妙。

④“故成连”几句：《太平御览》卷五七八引《乐府解题》：“水仙操：伯牙学琴于成连先生，三年不成。至于精神寂寞，情之专一，尚未能也。成连云：‘吾师方子春今在东海中，能移人情。’乃与伯牙俱往，至蓬莱山，留宿伯牙曰：‘子居习之，吾将迎师。’刺船而去，旬时不返。伯牙近（按《乐府古题要解》当作‘延’）望无人，但闻海水汨滑崩折之声，山林窅冥，群鸟悲号。怆然而叹曰：‘先生将移我情。’乃援琴而歌。曲终，成连回，刺船迎

之而还。伯牙遂为天下妙矣。”成连、伯牙，传说中春秋时代的琴家。宵冥，幽暗。

⑤子期：即钟子期。传说中春秋时代的音乐家，以“知音”著称。《吕氏春秋·本味》：“伯牙鼓琴，钟子期听之。方鼓琴而志在太山，钟子期曰：‘善哉乎鼓琴！巍巍乎若太山。’少选之间而志在流水，钟子期又曰：‘善哉乎鼓琴！汤汤乎若流水。’钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。”

⑥神而明之：此指以意会意，明白其中的妙处。出自《易·系辞上》：“化而裁之，存乎变；推而行之，存乎通；神而明之，存乎其人。”

⑦缕悉：疑当作“缕析”，逐条详细分析。

【译文】

但我所说的“速”有两种：一是小速，二是大速。小速稍快，应当紧凑一些，让手指在快速弹奏时不至于损害中和之度，而恰好能表现出行云流水的意趣；大速以急为贵，但一定要让曲调急而不乱，依然保持安闲从容的气象，而能奔泻出崩崖飞瀑的声响。因此，“速”是由于“意”才产生效果，也是因为“意”而达到神妙。小速中的意在于趣，大速中的意在于奇。如果有迟而无速，那又如何安排取音而构成乐曲？如果速不分大小，那也显示不出曲中的奥妙。所以成连在蓬莱山中教伯牙弹琴，面对着群峰耸峙，海水奔涌，林木昏暗，百鸟哀鸣的景象，伯牙说：“先生是要移我之情啊！”后来子期听到伯牙的琴曲，便领会到伯牙的心意正在于山水之间。噫！精通此道的人自然能够意会到其中的玄妙，他们是不需要详细解释，便能够根据曲节而求得曲情的。

【点评】

“速”亦有二意：

第一层意义是“正音备，而奇音不可偏废”之“速”，即快曲。快曲之“速”并不等于“指一入弦，惟知忙忙连下”的急乱——那种急乱只是“似速而实非速、欲迟而不得迟”的焦躁之快——而也同样必须“深于气候”，才能达到“最精最妙”。但是，这样的快曲尽管在技巧上难度颇高，也颇能考验演奏者的音乐水平，在青山看来却只是“不可偏废”的一种补充而

已；等而下之的，恐怕还会有流于“江湖习派”的危险。从这层意义上说，我们可以认为在快曲和慢曲之间，青山更表现出对慢曲的偏爱。

但是第二层意义上的“速”才最为要緊，青山把这一意义上的“速”抬到了一个极高的位置：“迟为速之纲，速为迟之纪。”我们不禁要问青山：难道说没有“速”，“迟”就不能成立了吗？于是我们听到了青山的反问：“若迟而无速，则以何声为结构？”不仅要有“速”，而且“速”还要有大小：“速无大小，则亦不见其灵机。”——“结构”、“灵机”两词，便透露了青山的见解所在：“迟”字固然为乐曲的根本，心静神远、意在指先，这是弹琴的基本要求；然而“以意用”、“以意神”的“速”，才与“迟”结合在一起真正构成了乐曲展开中的千变万化。不仅快曲中有“速”，慢曲中也同样有“速”；“迟”与“速”的相互交融和生发，才使得一首乐曲真正具有了流转不息的生命力。否则，就很可能沦为“学慢无法”：“盖慢有度有候，故能款款曲曲，令人会心。虽曰慢调，而中必有缓急相间以成结构。若无法者，惟知弹慢而无节奏，则意味索然，何堪入耳。”（《大还阁琴谱·抚弦七忌》）

于是我们就能理解为何青山在本况的最后会提到伯牙的故事了：天地自然的磅礴元气深深震撼了观者的内心，观者得之于心而应之于手，便也在指下奔涌出了天地间的万千气象；而那位著名的听者则透过倾听弹者指下幻化无穷的迟速流变，又回归到了生生不息的自然。自然、内心、音乐，这三者都处于不断的运转变化之中；三者之间倘若能够毫无阻碍地相互作用，便会构成一个完整的、周而复始的循环——或许理解了这个循环，就能真正理解整部《溪山琴况》；而所有的中国传统艺术，其根本思路或许也都正在于其中。

万峰阁指法阙笺自序

古人作琴操以传后世者，盖有谱之可考也。而谱之所繇^①，悉本于指法而成。予于琴操既已著之谱矣，则指法安得不亟讲乎^②? 然就其抹挑勾剔之类，不过是其粗迹，可得而易知也。而其所以抹挑、所以勾剔者，不可得而易知也。而况所以不易知者尤复多端乎？汉唐以前姑勿问矣，余只见臞仙谱所遗指法简略殊甚^③，所谓粗迹者是已。乌知指法之中尤复有多端之妙乎^④? 尝约指之抹挑勾剔之类皆有秘法^⑤，不得其法，则茫然不知其妙。则虽弹至终曲，究于何处觅精微之致哉？今吾人学琴，曾不辨其谱之何若^⑥。如三、六两弦音本于七徽之九分也，而他谱则曰“八上”。三弦之小间勾音本于十徽之八分也，而他谱则曰“十一”。大都如是者，不可尽述。至于抹挑勾剔有顺逆向背之别^⑦，而他谱则用指皆左^⑧，历历可证。此则不知注谱之理者也。迨夫指法毫不谈其如何以妙、如何以精，而终日昧昧然以弹之，得一邪靡悦耳之音，则忻自称快^⑨。殊不知悦耳之音者乃俗音也，人则反以为美。嗟乎！古音不复，琴道渐衰，郑卫之声滔滔皆是，世道人心概可知矣。此则不知指法之妙者也。兹余也，于琴谱多究理，于指法常辩难^⑩，故少得其理与趣，而间尝以识之^⑪。私心以为秘于笺而不可示人也^⑫。一日友至，见余谱之指法，愕然曰：“世之忽于琴也，忽于谱之与指法也，琴道几绝矣！然天之不欲绝此道也，赖有此书之传，可为垂世。幸付之剞劂^⑬，公诸同人，以俟夫琴道之中兴也欤^⑭！”余谢之曰：“此书也，皆余之所心得而纪之者，若云传世，则吾岂敢。”

娄江青山父徐谼撰

【注释】

①繇：通“由”。

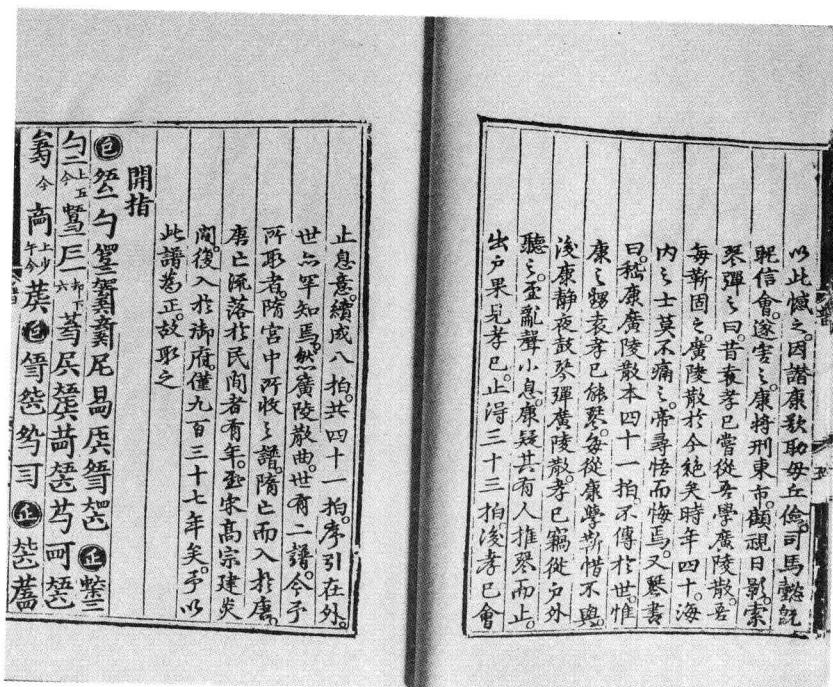
②亟：急切，立刻。

③臞仙：明太祖朱元璋第十七子宁王朱权，号臞仙。善古琴，编有《神奇秘谱》。又善戏曲，编有《太和正音谱》。

④乌：哪里，如何。

⑤约：总结。

⑥何若：如何。



《神奇秘谱·广陵散》书影

- ⑦向背：正反。
⑧左：差错。
⑨忻（xīn）：心喜。
⑩辩难（nàn）：辩驳问难。
⑪间：空闲时。识（zhì）：记录。
⑫笈：书箱。
⑬幸：希望。剞劂（jī jué）：刊刻。
⑭俟（sì）：等待。

万峰阁指法阙笺

右指法

旧注指法甚简，毫无精意示人。兹以心得秘诠，明阐其旨，殊为要诀。况考谱之义，全赖指法，舍此曷能喻之。

凡用指之例，向徽曰外曰出，向身曰内曰入。据此，则知指法之所繇矣。

尸劈：大指向外出弦曰**尸**。大指竖起，靠弦而出，与诸指弹声无异。盖因六弦与一应，七弦与二应，相去已远，间勾不及，故用大指为便。今人皆用仰擘，以讹传讹，令大指仰天擘弦，击于琴面，声则粗厉重浊，有何意趣可取？同调者幸勿误之。

毛托：大指向内入弦曰**毛**。惟**毛**不多用。

木抹：食指向内入弦曰**木**。凡值一弦两弹，则用先抹后挑；如一弹，止用挑，不用抹也。用抹之法，必以正出，不可斜扫，又不可太重，使弦扑面。常在一徽内出声，庶获清健之音。如下三四徽而弹，则音出太柔而不堪听矣。今人必于三四徽外弹者，比比皆是，此其通弊，而渐成锢疾也。余曰：今人抚琴，皆自以为妙矣。独于右手，俱不能上徽内弹，至有下四五徽而不觉者，即自居名家，人安得许之。

し挑：食指向外出弦曰**し**。挑之精义，别有秘诠，名曰悬指。今人皆傍弦挨抚，音出多溷浊，何可言妙？惟是挑以甲尖，从空悬落，于弦中一下而虚灵无碍，始得清健之音也。若下三四徽弹者，则其声已近委靡，又焉能得此清响。

勾：中指向内入弦曰勾。勾贵甲肉相半。今人但知左大指欲用甲肉，不知勾亦为然也。勾如纯甲，则声出多浮而暴。法以中指尖带肉抵弦，重抵轻出，先肉后甲，而得声者必至中至和也。又须一徽内勾弦，则亦得中和之声。亦不可太下而弹，致音柔懦不振。语又云“弹欲断弦”者，固取其下指坚实，不使失于轻浮耳。殊不知过重之病，反见杀伐之声。吾故曰：重抵轻出，才得坚实之中和也。

剔：中指向外出弦曰剔。剔不可太刚，太刚则暴；指又不可太深，太深则浊。今人往往以指着琴面剔出，则非暴即浊矣。故法以肘腕平悬，令指得活泼之机，然后用甲尖正正剔出，则声可得清和之致也。又不可令指着弦而剔，使其遏住前声，不得联络，亦是用指之病。但以指勾弦之后，虚虚剔出乃嘉耳。

勾剔：谱内勾剔连写用此。

打：名指向内入弦曰打。一二弦散声常用。亦取不轻不重，但若勾声一般，无有异也。故打者乃名指勾弦之属名耳。有友误认打字之义，将名指用力打下，貌甚不雅，可发一噱。

摘：名指向外出弦曰摘。摘多用于滚与轮间。详见后。

历：食指连挑二弦，取轻疾之声，又云声，度也。即历也。

撮：挑勾并下，两弦同声，或勾劈同声，俱曰撮。或一按一散，或俱按俱散活用。惟贵两声相约而同，勿令参差。亦不可太响，太响则近喧闹。但将两声隐隐和同，至匀至实，则清雅可听。

反撮：撮用挑勾者，反之则抹与剔；劈勾者，反之则托与剔也。

三摇撮：此结束声也。左大指爪起为摇。假如今指按七弦十徽，大指于九徽间一摇，右即一撮，次二摇，右又一撮，总名曰三摇撮。计之则三摇二撮也。

叠涓：一弦两声，用抹勾急弹也。先抹后勾，取相连之声。

滚：名指摘弦向外，自七而连至二。或从按处起，则不拘于七弦，然其止处必至于二弦也。取前重后轻，声如雷之隐隐则妙。其秘法在善用名指筋力：曲其上节，固其下节，练就坚劲，推摇不动，而后下指，则磊然可听矣。

拂：食指抹弦向内，自一而连至七，或从按处止，亦不拘定七弦。但必从一起也。不可太重，以致暴响；轻轻拂来，连而勿断，则得其趣矣。

泼刺：可分可合，有单泼止用𠂇、单刺止用𢈵者。法以三指并而为用。先令食中名三指屈曲其节，中指稍出于食指，名指稍出于中指，以作斜势，一齐入弦，轻轻一拂，曰𠂇；又令三指屈节，食指稍出于中指，中指稍出于名指，亦作斜势，一齐出弦，重重一扫，曰𢈵。其手指来往名曰“游鱼摆尾势”，貌取隽雅可观，声取清健可听。不可太重，太重则煞起；不可太轻，太轻则柔嫩。但若风入松头，众响匀和而无煞声，则嘉也。手更不可离琴，离琴则势失猛；惟傍弦出入，斯可矣。今人多有捏拳入胸为𠂇者^①，粗鄙之极，可为绝倒。

筝摘泼刺：名指摘弦之一二，以泼刺也。

搊撮泼刺三声：如前搊撮之法，用左一搊而右一泼，左二搊而右一刺，亦结声。

伏即用“伏”字：弔无声也。其用在一二弦上，三指刺出，随以掌下罨定弦声，无形迹可见，使其自然不响为妙。刺又不可多弦，弦多则声长；独一二弦声，则清劲洁□耳。

打圆：一挑一勾，先得二声，少息，即急作二次，得四声，后复慢挑一声以完也。或用一劈一勾者，亦如是法。盖打圆之妙处，全在急作四声内得力，声欲明亮，弹欲匀和，机欲圆活，无一毫阻碍为贵。今人挑多重，勾多轻，不得匀和，故不能出其圆音也。宜细审之。

圜圆娄：间一弦，用勾抹同声。欲其齐下，勿为偏重。

娄背锁：同弦上用剔抹挑连弹三声。

娄短锁：同弦上先抹勾慢弹二声，少息，加背锁得五声。

长锁：同弦上先抹挑，慢弹二声，少息，加短锁得七声。有用九声者，觉太烦，勿用。

散：左不按而弹，谓之散声。

令轮：名中食三指屈而向外出弦，急得三声。其法以名居后，中稍前，食又稍前，要夹紧三指，摘剔挑次第而出，如有力，势方妙。

半轮：用名中二指，如前法。

全扶：泛音用。食中名三指各入一弦，同拂得声。如实音用攴之意。

半扶：用食中二指如前法。

支鼓：剔挑同弦二声，以大指款中食二指^②，先中后食，逐声击出。要一按一散，取两弦如一之声，又名双弹。别谱或书𢿯字，或书翫字，即支是也。今本谱止用支字。

如一：一按一散，剔而同声。取两弦音叶处用之。假如左按七弦七徽六分，右剔一声，与散六弦同声也。

再作：从前句再弹一遍，曰：从头再作。谱用𢿯字，或从第几字起再弹一遍，即将字傍用一𠂇，曰“从勾再作”。谱用𢿯𠂇字。

索铃：如滚之式。左按七则挑七，按六则挑六，次第往前一路挑去。或自七徽斜至九徽者，或自九徽斜至徽外者，有如铃之索声，磊磊落落，无参差之疾，而得调匀之妙者为美也。

凡注谱写七上、八上者，系上徽之一分。此或值罨，或指上下其音有不定，方可用之。如临正音，要凿然不动，必写出几徽几分，如六二、六四、七九、六九、四三、四七、八三、十八之类是也。如有用𢿯过徽以叶音律者，

亦是上一分下一分之类。

今人多误认焦尾为上，岳山为下，欲注七徽二分，反注八徽七分，每每太多。此亦无师妄用之徒，误人不浅。

左指法

凡指按徽，必须取准；而徽之分数尤为要。少差一分，则不和矣。又必按弦坚实，法当用力不觉。故云按如入木，专言用力也。但妙在不觉耳。

卜绰注：指自下绰上按弦曰绰，指自上注下按弦曰注。徽有阴阳，弦有顺逆，非绰注，则音不和也。又有用绰注稍过于徽而音始和者，此正阴阳之谓也。知此则无虑其音不和矣。阅谱者须以卜绰注慎之。

ㄅ吟：吟者，按弦取音，在指按处往来摇动，上下不出三四分。先大后小，一转一收。约四百余转，即收于本位而止。少则亏缺，多则过繁，故有恰好之理，以圆活完满为度。吟之缓急，俱要圆满，若吟哦然，致有音韵。

ㄅ绰吟：即随卜随ㄅ也。如谱字上有卜字、下有ㄅ字者即是卜ㄅ。又云落指吟也。间有操内用之者，例写ㄅㄅ字，谱虽少用，亦不可偏废。

ㄅ注吟：即随ㄅ随ㄅ也。亦如前说。

泛游吟：指乘绰上声就退下，复绰上，又退下。约二次，取二音。指似游荡意，有如双撞而放缓者。或名荡音亦是也。

ㄅ细吟：指吟紧细，音出圆绽者佳。

ㄅ急吟：紧而迫促。

ㄅ缓吟：慢而宽和。

ㄅ缓急吟：一弦两弹，俱用吟者，欲分先缓后急。

ㄅ双吟：一弦两弹，俱用中和之吟者注此。不注缓急。

猱往来吟：假如按弹九徽，随上八吟，即下九，又上八吟，再下九是也。

猱飞吟：其说二：有一上二下者，以按处论之，则从按处一上，复下按处，又一下，为二下也。假如按在七弦九徽，一上八，即下九，又下十是也。有二上二下者：从按处二上，即二下，到按处止也。如按在七弦九徽，一上八，一上七，复下八，又下九是也。万峰阁谱必用细注，不混写猱。

愚秘诠云：大指按弦有二位：下位近甲处，须用甲肉相半；上位在大指节中，纯用肉也。名指按弦亦有二位：下位在肉，上位在节。惟中指则当纯用节。节中有骨高起，取其按弦出音清实。名指当间用节。名指可连管两弦。上节摇起，下位即可按别弦，此过弦之法，甚为便捷。习琴家不可不知也。

猱猱：指于按处往来摇动，约过本位五六分，大于吟而多急烈。音取阔大苍老，亦以恰好圆满为度。大都小者为吟，大者为猱。吟取韵致，猱取古劲，各有所宜。

秘诠云：善用吟猱者，必使入弦不煞为上。又有落指猱，即前落指吟之说，不再详。

猱缓猱：音取大而稍宽和，间或用之。

猱急猱：猱本急烈，复加紧要耳。

猱撞猱：猱中带撞意，如大指按七弦七徽，用猱，则指只向上猱，不出七徽下，复止在本位也。

立撞：如按七弦七徽，一弹，用指急向上寸许，速下本位，得一声曰立。其速如电，盖速则成一声，迟则成二声也。切须辨之。

竖双撞：连撞二声也。

虚虚撞：不弹而用撞者是也。如按七弦七徽，挑一声，随上六徽，即加一撞；或按四弦七徽，勾一声，随上半，复下七，加一撞。二说皆不弹而立者，故名虚。

史使：如按弹得声，即上一徽吟，将完时随向上一立直下本位。为其用力使指，故曰“使”。别谱以为虚，非也。如按七弦九徽，挑一声，即上八 フ ，将完，急向上一立，直下九徽也。又不可与 フ 相间，断须用 フ 与史合一为佳。补注云：右手有弹，左手用豆，曰“豆”；右手不弹，左手用豆，曰“史”。

豆逗：或云“斗”，言两指斗出声，亦是也。按处借以上之声，迎其弹声而注下，以当本位之声，曰“豆”。如指按在九徽，欲用豆下十徽，则于九徽上，乘其弹声，一迎即速注下。原属一声，不得着二声也。又如按弹九徽，指已用上八，又欲豆在九徽，即于八徽上，迎声豆下。此谓借上之声以为声也。今人皆迎声太重，则多触耳而俗矣。若又以豆滥用之，则必令人厌听。故当用豆时，必使轻清敏捷，取音尖细为佳耳。谱内立豆二字，须明辨勿误。盖立从已弹后取出，豆则乘恰弹时取出也。

毛搃起：其说二：毛与鬯，必须辨之。如大指于八徽弹而得声，即下九徽，已不用弹，名指随按下十徽，大指即将指甲爪起一声，曰“毛”。

鬯对起：如大指按九徽，用弹一声，名指随按下十徽，大指即爪起，曰“鬯”。要之，对起云者，大指与名指相对按而爪起也。故右有弹而左爪起者曰“对”；右无弹而左爪起者曰“搃”。兹谱中以有弹无吟而起者，此是鬯矣；及有弹带吟而起者，非对按爪起之谓也，当用毛字。学者宜自别明。

爪起：大指按弦，将指甲爪起，得一散声曰“爪”。

带起：名指按弦，带起一声曰“带”但名起易浊，宜重按轻放。若更欲轻，则将指提起而带微声，此始得轻清之妙。

良复退复：按弹就退下曰“良”，即复本位曰“复”。退半徽曰“小良复”，从十徽退徽外曰“大良复”，一徽止曰“良复”。又有退于徽之分数而和者，必写“良某徽几分复”为确。

豆跪：跪指也。名指屈曲两节以按弦，因徽间短促用之。若连跪二弦，

则用一甲一肉。

囚罨：如名指按在十徽，用大指磕下九徽有声曰“囚”。或散弦磕下亦然。勿太重，见指响则俗。

虧虚罨：不按不弹，止将指罨下某徽得声。

分开：一弦两声，分开弹之。以一弹，指即上一徽、或一徽几分，随下本位，又弹一声，曰“分”。凡指上徽之音，或一徽、或分数者，务须对准，太过不及皆致不和。如按七弦七徽分，则一弹随上六二，即下七，又一弹也。或木 \square 或弓 \square 皆然。又分内有吟，须分上下：上吟者，上到某徽吟也。如按六弦九徽分，应用上 \square ，谱注“上八 \square 分”字。下吟者，下到某徽吟也。如按七弦九徽，应用下 \square ，谱注“上八分下 \square ”字。此弦性有阴阳，故吟猱有上下也。亦系律吕之平仄音韵相关，以合节奏之和叶耳。

始放合：专言名指也。按前弦放起有声曰“方”，弹后弦合前声曰“合”。如名按六弦八徽，用鬯为放；名又随按七弦七徽六分，弹一声，与六弦鬯同声为合也。

应应合：按弹后，用指或上某徽，或下某徽，有音以应次弦之声曰“应”，次弦合前弦之音曰“合”。如名按四弦十徽，弹一声，即上九，与次弹散七应合同声也。

爪合爪合：大指按弹前弦，候名指按弹次弦，随用大指搘起同声曰“爪合”。如大指按在七弦九徽弹过，名指即按四弦九徽，以大指爪起，与四同声相合也。

同声：如大指按七弦九徽，用爪起合散勾四一声曰“同”。大抵次弹与同者，按弹之则曰爪合，散弹之则曰“同”。

同起：如大指按七弦九徽，四弦即弹散声，大指随提起，不用爪者曰“同”，取其隐然相应之声也。

色泛起：右弹，左指点弦上，取音轻清，名曰“天音”。手法又名“蜻蜓点水势”。右弹欲重，左点欲轻，此其诀也。

正泛止：泛音止也。

扯推出：中指按第一弦推出弦外有声。秘法以中指节上，按而出声者，殊为清实。

省少息：候音少停再弹。

午游：候音少息，将指直上一徽，连过次弦，谓之午上，取其直捷之势也。然非少息，不能用午。

翕入慢：曲操至后有放慢弹者。

尤就：谱字有照上文按徽者，或照上文散弹者，俱用尤字。又有指按弦上，到某徽止，次弦即照上徽弹，亦用尤字。又有小注用尤字者，乃勿迟之谓也。

玄蓄音：取含蓄意，将指略一退动，以活其机，不使音太露。

痿虚按：用指浮着弦上以遏其声，使之不响，此筝用之。

幼不动：恐弹后指动，反致不和，故订之。

卜外：十三徽外，指离徽三四分也。

钩换：换指而弹。

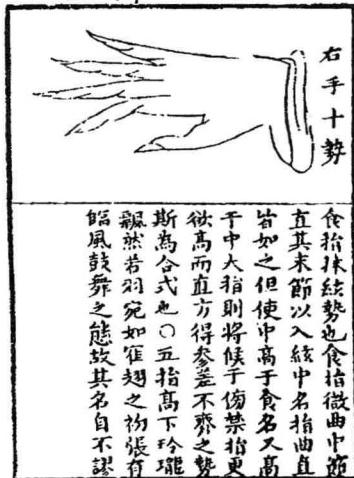
每乘声 鱼急 圣轻 户声 山徽 四至 旨指

【注释】

①捏(zhāi)：用手掌托起。

②款：扣。

勢舞雀驚風



左右手二十势图说

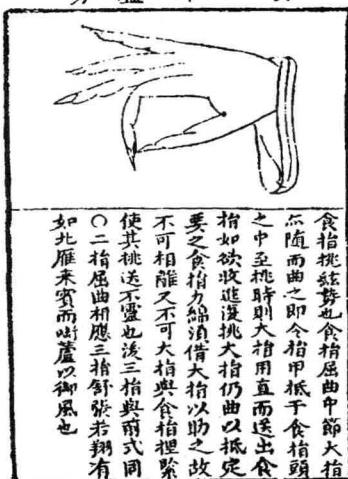
右手十势

凤惊鹤舞势

食指微曲中节，直其末节以入弦。中、名指曲直皆如之。但使中高于食，名又高于中，大指则将候于傍。禁指更欲高而直，方得参差不齐之势，斯为合式也。

○五指高下玲珑，飘然若羽，宛如鹤翅之初张，有临风鼓舞之态，故其名自不谬。

勢蘆腳雁賓

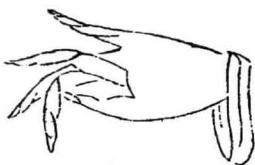


宾雁銜芦势

食指屈曲中节，大指亦随而曲之，即令指甲抵于食指头之中。至挑时，则大指用直而送出，食指如欲收进复挑，大指仍曲以抵定。要之，食指力绵，须借大指以助之，故不可相离，又不可大指与食指捏紧，使其挑送不灵也。后三指与前式同。

○二指屈曲相应，三指舒张若翔，有如北雁来宾，而衔芦以御风也。

勢秋驚驚孤



中指勾剔勢也。中指勾弦，用曲中节、直末节以入弦。食指即提起屈曲，昂其头于最高处，大指随伏于其傍。名则高于中而低于食。禁惟一直昂起而已。一勾一剔皆用此势。○中指勾弦，卓立于上，而群指低昂绰约，翩翩欲举。最若孤鶯之息于谿头，而恍有惊秋意也。

中指勾剔勢也。中指勾弦，用曲中节、直末节以入弦。食指即提起屈曲，昂其头于最高处，大指随伏于其傍。名则高于中而低于食。禁惟一直昂起而已。一勾一剔皆用此势。○中指勾弦，卓立于上，而群指低昂绰约，翩翩欲举。最若孤鶯之息于谿头，而恍有惊秋意也。

勢蟬捕蟬體



名指打弦勢也。名指微曲中节、直末节以入弦，轻又出声，不可刚暴以取乖戾。余令中指高于名，食指高于中，大指伏于傍，禁指直如矢，亦自低昂可观。○此打弦之势，轻而且缓。而四指翘然相拱，恰如螳螂捕蝉之状。昂其首而绰其翼，缓其步而轻其爪也。

名指打弦勢也。名指微曲中节、直末节以入弦，轻又出声，不可刚暴以取乖戾。余令中指高于名，食指高于中，大指伏于傍，禁指直如矢，亦自低昂可观。○此打弦之势，轻而且缓。而四指翘然相拱，恰如螳螂捕蝉之状。昂其首而绰其翼，缓其步而轻其爪也。

孤鶯惊秋勢

中指勾剔勢也。中指勾弦，用曲中节、直末节以入弦。食指即提起屈曲，昂其头于最高处，大指随伏于其傍。名则高于中而低于食。禁惟一直昂起而已。一勾一剔皆用此势。○中指勾弦，卓立于上，而群指低昂绰约，翩翩欲举。最若孤鶯之息于谿头，而恍有惊秋意也。

螳螂捕蟬勢

名指打弦勢也。名指微曲中节、直末节以入弦，轻又出声，不可刚暴以取乖戾。余令中指高于名，食指高于中，大指伏于傍，禁指直如矢，亦自低昂可观。○此打弦之势，轻而且缓。而四指翘然相拱，恰如螳螂捕蝉之状。昂其首而绰其翼，缓其步而轻其爪也。

商羊鼓舞势



商羊鼓舞势

名指滚弦势也。名指全曲其中节，坚其末节，连声滚去是也。必使筋力，挺定指头，勿许柔软，始得清劲之声耳。余指悉照前式。其拂弦势与抹弦势同，摘弦势与滚弦势同，不再详见。○一指独屈而历遍诸弦，有似商羊之一掌^①，而能鼓舞以行也。

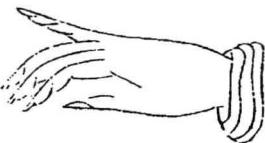
飛龍拿雲勢



飞龙拿云势

大中撮弦势也。大中擘勾，用大指竖起擘弦，而中指即曲以勾之。如弹七二或六一，弦既相远，故用此势。而有用大指仰天擘弦者非也。余指只照前式。○大中二指鶴张其势，而群指亦翘举，以助厥威。其飞龙之乘云以御天者乎？

勢尾擺與遊



三指湊刺勢也。三指用湊刺食中名並而微曲，稍作斜勢，使向內一湊；三指即又屈曲，復作斜勢，隨向外一刺，三指則齊齊挺出，颯然如風之入松林，有餘韵也。切不可捏緊拳頭，大涉俗態，更所忌。重而殺伐，輕而委靡，皆所不取。○湊刺之妙，在乎三指一來一去之間。此以游魚擺尾名之，其摹神也哉！

勢隨向外一刺，三指則齊齊挺出，颯然如風之入松林，有餘韵也。切不可捏緊拳頭，大涉俗態，更所忌。重而殺伐，輕而委靡，皆所不取。○湊刺之妙，在乎三指一來一去之間。此以遊魚擺尾名之，其摹神也哉！

蟹行郭索勢



三指輪絃勢也。食中名三指並而俱曲，食居前，中居後，名又居後。夾緊三指，着于琴面，先摘次挑，逐一出絃，大禁二指則又昂起是也。○輪指有蟹行之狀，亦宛肖其形而已。

游鱼摆尾势

三指泼刺势也。三指用泼，则食、中、名并而微曲，稍作斜势，使向内一泼；三指即又屈曲，复作斜势，随向外一刺，三指则齐齐挺出，飒然如风之入松林，有余韵也。切不可捏紧拳头，大涉俗态，更所忌。重而杀伐，轻而委靡，皆所不取。○泼刺之妙，在乎三指一来一去之间。此以游鱼摆尾名之，其摹神也哉！

寒乌啄雪勢



二指鼓弦勢也。中食二指並而屈曲，隨令大指款之，逐聲彈出，若如一之狀。只余名、禁以作勢耳。○中指雙彈曰“鼓”，拟其屈指之形，則如栖如啄，有悠然孤寂之度。謂之寒烏啄雪，不亦宜乎？

鷹隼捷擊勢



三指伏弦勢也。三指並而屈曲，與輪勢相似，但輪法每指逐一齊並緊，稍作斜勢，即如刺弦之狀，疾擊于弦外，手掌隨伏于弦上，使之砰然而无声，故曰其勢險，其声捷也。○鷹之击鸟，其翅甚捷然。以喻伏弦之勢，則一煞而无声，非此莫肖。

寒乌啄雪勢

二指鼓弦勢也。中、食二指并而屈曲，随令大指款之，逐声弹出，二弦并鸣，若如一之状。只余名、禁以作势耳。○中指双弹曰“鼓”，拟其屈指之形，则如栖如啄，有悠然孤寂之度。谓之寒乌啄雪，不亦宜乎？

鷹隼捷击勢

三指伏弦勢也。三指并而屈曲，与轮势相似。但轮法每指逐一居后而次第出弦者，至伏法则一齐并紧，稍作斜势，即如刺弦之状，疾击于弦外，手掌随伏于弦上，使之砰然而无声，故曰其势险，其声捷也。○鹰之击鸟，其翅甚捷然。以喻伏弦之势，则一煞而无声，非此莫肖。

勢 風 凌 鶴 秋



左手十勢

秋鹗凌风势

起手散弹势也。先用左手中指屈曲，居九、十徽之中，以指尖抵于琴面后掌放虚，次以食指提起屈曲，令指头昂于最高之上，大指即伏于食指之傍，名指则略高于中，而禁指例用直起，后不再详。此势总取其参差不齐之妙也。但后三指俱要夹紧，不可散开，则手势始有结构。○中指虚抵于琴面，最有凌霄驾风之气象，故云秋鹗者是也。

勢書啣鳳采



彩凤衔书势

大指按弦势也。大指屈而按弦，则经行不碍于傍。即以虎口撑开，食指随提起屈曲，而中指直压于下，名指亦将直起，略高于中。要使后三指夹紧，则手势约束而有力，不任其懈弛矣。按弦须用指甲根头，慎勿按在指尖，使甲痕渐渐磨深，按之甚痛，且更惯不能移，奈何！○大、食二指屈节相应，状如鸟啄，而余指跃然起舞，势似翱翔。其彩凤衔书之号，不其善哉！

勢海入龍蒼

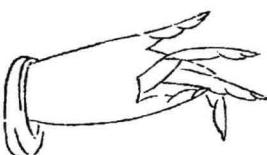


中指按弦勢也與大指按弦勢相似但中指按下時即以大指尖昂起仍伏于食指傍而食指隨高干中名之上慎毋使諸指散漫不軌耳○中指直而下按似有深入之意餘指代為翩翩更有飛動之形其名曰蒼龍入海甚為允宣

苍龙入海势

中指按弦势也。与大指按弦势相似，但中指按下时即以大指尖昂起，仍伏于食指傍，而食指亦随高于中、名之上。慎毋使诸指散漫不轨耳。○中指直而下按，似有深入之意，余指代为翩跹^③，更有飞动之形。其名曰“苍龙入海”，甚为允宣。

勢舞起雛鷄



名指按弦勢也名指屈其中節直其末節卓然按于弦上中指用微直以居其中食指則仍提起而大指仍隨伏其傍也然名指末節最是要堅若軟弱無力則反凹曲其節名為折指大不美观必使筋力挺直重按坚实方为妙也○名指獨立于弦最要用効行儀如雛雞之鼓翼而舞其勢力何坚且壮哉

鹍鸡起舞势^④

名指按弦势也。名指屈其中节，直其末节，卓然按于弦上。中指用微直以居其中，食指则仍提起，而大指亦随伏其傍也。然名指末节最是要坚若软弱无力，则反凹曲其节，名指为折指，大不美观。必使筋力挺直，重按坚实，方为妙也。○名指独立于弦，最要用力。经行俨如鹍鸡之鼓翼而舞，其势力何坚且壮哉！

勢物抱豹文



文豹抱物势

名指跪弦势也。名指上下一节俱曲，余指仍如名指按弦势。因徽间短促，乃用此耳。但跪指之音，人多按不坚实，必令声声清楚，才为妙也。若跪一条弦，则用甲按；跪弦之二，则用一甲一肉，始得联络耳。○此以一指内伏于弦，四指外张，其势如文豹之抱物，而将欲举动者乎？

勢雨喚鳩鳴



鸣鸠唤雨势

大指搘起势也。大指按弦，欲令搘起，则将名指按下，大指随屈而搘弦。或一搘，或两搘，则与名指按弦势同，但只移动大指耳。跪指搘势亦与此势同。○名指屈而下按，大指搘而昂头，首尾相应，政如雎鸠之呼雨状也。



蜻蜓点水势

食指泛音勢也。食指直其節，點絃上大指令微昂，后三指俱直而次第高下，慎勿作并使。大、中、名三指泛音勢皆與三指按弦勢同。○五指參差直舉輕點絃上之狀，則抑揚自如，竟若蜻蜓之鼓翅，而翩跹于沤花之上也。^⑤



蝶翅浮花势

大、名泛音勢也。大指直點絳上，名指則中節微曲，末節用直，轻轻着弦。得声后即将提起，余三指皆如前式，不复赘。○大、名二指点弦疾起，高下轻扬，又若蝶翅之探花，栩栩然枝头舞媚，有无限之光景也。

勢 枝 過 蝶 鳴



鳴蝶過枝勢^⑥

名、中按弦势也。名、中二指按弦，如名按七、中按二是也。此势必于十三徽用之，以其尾狭弦近而可按耳。然名按则中节大曲，而中指则直跨于前。或有隔一四弦以按者，大、食、禁三指俱如前式以取势也。○此将名、中按下二弦，一前一后，如鸣蝶之过枝，而羽翼尚未收敛也。

勢 木 棲 禽 幽



幽禽栖木势

大、中按弦势也。大指则曲而按，中指则直而按，亦有隔几弦者，食、名、禁俱如前式也。○此势大指垂头而入弦，中指下踔而接应，乃若禽翼之敛藏而栖息于林表者耶。

- ①商羊：传说中的一种鸟。据说大雨前常屈一足起舞。
- ②郭索：螃蟹爬行貌。
- ③翩跹（xiān）：形容旋转舞动。
- ④鵷鸡：古书上指像鹤的一种鸟。
- ⑤沤（ōu）：水泡。
- ⑥蜩（tiáo）：古书上指蝉。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 溪山琴况

S S 编号 = 1 3 4 4 1 7 5 9

作者 = (明) 徐上瀛著

D X 编号 = 0 0 0 0 1 2 8 1 2 1 4 3

形态页 = 2 1 4

出版项 = 北京 : 中华书局 , 2 0 1 3 . 1 0

原书定价 = 2 9 . 0 0

I S B N 号 = 9 7 8 - 7 - 1 0 1 - 0 9 5 9 6 - 8

封面

书名

版权

前言

目录

序

徐青山先生琴谱序

一曰和

一曰静

一曰清

一曰远

一曰古

一曰澹

一曰恬

一曰逸

一曰雅

一曰丽

一曰亮

一曰采

一曰洁

一曰润

一曰圆

一曰坚

一曰宏

一曰细

一曰溜

一曰健

一曰轻

一曰重

一曰迟

一曰速

附录

万峰阁指法闕箋自序

万峰阁指法闕箋

左右手二十势图说